



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

JOÃO ANDRÉ DA SILVA ALCANTARA

PERFORMATIVIDADES DO SERTANEJO UNIVERSITÁRIO

Recife

2021

JOÃO ANDRÉ DA SILVA ALCANTARA

PERFORMATIVIDADES DO SERTANEJO UNIVERSITÁRIO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor. Área de concentração: Comunicação.

Orientador (a): Jeder Silveira Janotti Junior

Recife

2021

Catálogo na fonte
Bibliotecária Mariana de Souza Alves – CRB-4/2105

A347p Alcantara, João André da Silva
Performatividades do Sertanejo Universitário/ João André da Silva
Alcantara – Recife, 2021.
106p.

Orientador: Jeder Silveira Janotti Junior.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de
Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação,
2021.

Inclui referências.

1. Comunicação. 2. Gênero Musical. 3. Gênero. 4. Gosto. 5.
Performatividade. 6. Sertanejo Universitário. 7. Sofrência. I. Janotti Junior,
Jeder Silveira (Orientador). II. Título.

302.23 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2021-179)

JOÃO ANDRÉ DA SILVA ALCANTARA

TÍTULO DO TRABALHO: Performatividades do Sertanejo Universitário

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação.

Aprovada em: 15.07.2021

BANCA EXAMINADORA

_____ Participação via Videoconferência _____

PROF. JEDER SILVEIRA JANOTTI JUNIOR
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

_____ Participação via Videoconferência _____

PROF. THIAGO SOARES
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

_____ Participação via Videoconferência _____

PROF. TOBIAS ARRUDA QUEIROZ
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO RIO GRANDE DO NORTE

_____ Participação via Videoconferência _____

PROF. ALEXANDRE NUNES DE SOUSA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO CARIRI -UFCA

_____ Participação via Videoconferência _____

PROFA. ROSAMARIA LUIZA DE MELO ROCHA
ESCOLA SUPERIOR DE PROPAGANDA E MARKETING (ESPM)

RESUMO

O trabalho é voltado à compreensão de como o Sertanejo Universitário é materializado performativamente enquanto gênero musical. Parte-se da hipótese de que, simultaneamente ao funcionamento do gênero musical, emergem expressões de gênero através de processos específicos, mediados por narrativas da *sofrência*, ingestão de álcool e do festejo. Busca-se apurar como funcionam performativamente as noções de Gênero e Gênero Musical, a partir de análises de eventos e produções musicais ocorridos ao longo dos anos 2010, operadas em chaves-analíticas estabelecidas a partir de contribuições de Judith Butler. Com uma genealogia da Música Sertaneja, compreendem-se a emergência e consolidação da Música Caipira, suas disputas com o Sertanejo Romântico e a configuração do Sertanejo Universitário. Posteriormente, as narrativas do *feminejo* e a dubiedade da figura masculina no gênero musical são observadas em obras de cantores e duplas distintas. A *sofrência* aparece como modulação de um éthos-sertanejo, o que também é observado através das sociabilidades e performances presentes nos espaços de música ao vivo, pensados como festas. O trabalho é finalizado com a proposição de uma analítica performativa de Gênero e Gosto, influenciada por Butler e Hennion, para os estudos de Comunicação, Música e Gênero.

Palavras-chave: Gênero Musical; Gênero; Gosto; Performatividade; Sertanejo Universitário; Sofrência.

ABSTRACT

The work is aimed at understanding how Sertanejo Universitário is materialized performatively as a musical genre. It starts with the hypothesis that, simultaneously with the functioning of the musical genre, expressions of gender emerge through specific processes, mediated by narratives of suffering, alcohol intake and celebration. The aim is to ascertain how the notions of Gender and Musical Genre function performatively, based on analyzes of events and musical productions that took place over the years 2010, operated in analytical keys established from Judith Butler's contributions. With a genealogy of Sertaneja Music, one can understand the emergence and consolidation of Caipira Music, its disputes with the Sertanejo Romântico and the configuration of the Sertanejo Universitário. Later, the narratives of *feminejo* and the dubiousness of the male figure in the musical genre are observed in works by different singers and duos. Suffering appears as a modulation of an ethos-sertanejo, which is also observed through the sociabilities and performances present in live music spaces, thought of as parties. The work ends with the proposition of a performative analysis of Gender and Taste, influenced by Butler and Hennion, for the studies of Communication, Music and Gender.

Keywords: Musical Genre; Gender; Taste; Performativity; Sertanejo Universitário; Sofrência.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	7
2	ALGUMA GENEALOGIA SERTANEJA: O QUE EU TENHO A VER COM ISSO, CONTRIBUIÇÕES ANTERIORES E POTENCIAIS DE PESQUISA	14
2.1	No dia em que eu saí de casa	15
2.2	Disputa e realocações na Música Sertaneja	18
2.3	Marcos de uma genealogia	34
3	O CORPO SERTANEJO É TAMBÉM LINGUAGEM	38
3.1	Narrativas e elementos valorativos da Música Sertaneja	40
4	A POTÊNCIA DA SOFRÊNCIA: INTERPELAÇÃO E DESGRAÇA	56
5	FESTA SERTANEJA: CATARSE E CACHAÇA	69
5.1	O show e a expressão de um éthos-sertanejo	71
6	PERFORMATIVIDADES DE GÊNERO E GOSTO: UMA PROPOSTA ANALÍTICA	79
6.1	A performatividade de gênero em Butler	80
6.2	A performatividade de gosto em Hennion	84
6.3	Performatividades como analítica	90
6.3.1	<i>Repetição</i>	91
6.3.2	<i>Falha</i>	93
6.3.3	<i>Subversão</i>	98
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
	REFERÊNCIAS	103

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa se iniciou com a ideia de uma proposição analítica para abordagem das performances de música e gênero na música popular massiva, numa associação *genre-gender*. Estudos abordam como expressões específicas de gênero são materializadas na música popular massiva, em diferentes gêneros musicais (Vila, 2014; Halberstam, 2013; Holt, 2003). Artistas como Liniker, Pabllo Vittar, Johnny Hooker e Linn da Quebrada, casos brasileiros, são citados como integrantes de uma geração que emerge tensões normativas de gênero e sexualidade em suas produções musicais. Nestes casos, a fruição é apontada como um cruzamento do gênero musical e sonoridades a que os artistas se associam com práticas audiovisuais de ativismos LGBTQIA+¹, que se apresentam, direta ou indiretamente, em suas performances.

O problema do desenvolvimento da analítica para esses estudos aparece no risco de engessamento que uma metodologia estruturada, estável, pode causar na abordagem desses casos, com particularidades distintas. Se de um lado as discussões de gênero e música estão relacionadas e presentes nessas performances, por outro, cada uma delas apresenta abordagens específicas, musicalidades específicas, contextos sociais, culturais e econômicos específicos, que mostram como uma abordagem generalista para Música e Gênero poderia falhar já em sua partida.

As abordagens para as duas noções, de Gênero e de Gênero musical, podem tomar rumos diversos. A necessidade de observar cada fenômeno em sua potencialidade leva pesquisadores a desenvolverem metodologias interdisciplinares, para análise e compreensão de como artistas e públicos lidam com estas questões de gênero em ambientes de produção e consumo de música – o que se mostra mais que uma possibilidade de abordagem, mas uma necessidade.

¹ Lésbicas, Bissexuais, Travestis, Transexuais, *Queer*, Intersexo e pessoas que não se identificam em gênero/ sexualidade.

A interdisciplinaridade, ressaltando particularidades, semelhanças e diferenças de cada procedimento metodológico, oriundos de seu campo de saber, mostrou-se uma via promissora. Considerando isso, estabeleci direcionamentos para a tese que possibilitasse a compreensão de como a performatividade age em casos de associação do Gênero e do Gosto na música. Considerando o gênero musical mais consumido no Brasil ao longo dos anos 2010, viu-se a possibilidade de questionar como o Sertanejo Universitário se materializa e materializa corpos de maneira performativa.

Em apontamento inicial, considera-se que o Sertanejo Universitário e os gêneros musicais, de maneira geral, conforme aponta Janotti Jr. e Pereira de Sá (2019), englobam:

1) regras econômicas que envolvem práticas de consumo e endereçamentos dos produtos musicais; 2) regras semióticas que abarcam os processos de produção de sentidos, intertextualidades e paratextualidades; 3) regras técnicas e formais tais como as técnicas de execução e habilidades específicas, a valorização de certos instrumentos musicais, o ritmo, a harmonia, a melodia e as relações entre palavras e sonoridades (JANOTTI JR; PEREIRA DE SÁ, 2019).

A performatividade emerge como possibilidade de compreensão do funcionamento do gênero musical associado ao gênero, sendo acionada como operador analítico. Desta forma, as materializações de Gênero e Gosto podem ser observadas através do compreende-se como chaves performativas, influenciadas por Judith Butler ao longo de sua obra.

“Interpelação”²; “citacionalidade”³; “relações de poder”⁴ que se desvelam a partir do gênero musical, configurando-o e dando corpo a quem no gênero se insere; bem como os

² Butler trabalha a interpelação de maneira a enxergar os jogos de identificação como alteridades: é sempre necessária a existência de um Outro para o esforço, contínuo e sempre parcial, da formulação lógica e linguística do Eu.

³ A citacionalidade, em Butler (influenciada diretamente por Derrida), é sempre uma referência a algo que, por ser deslocado de seu contexto original, possibilita a emergência de um novo, explicitando a diferença. “No processo de “citacionalidade” (...) poderemos observar a produção de novas e renovadas identidades, pois os atos performativos são caracterizados e as diferenças instauradas são reforçadas, justo pela interrupção no processo de repetibilidade da linguagem” (VALENTE PEREIRA, 2013, p. 25). “Derrida argumenta que o que Austin vê como uma cilada ou uma fragilidade é, na verdade, uma característica de *todos os* signos linguísticos, os quais estão sujeitos à apropriação, à reiteração e, votando ao tema desta seção, à re-citação” (SALIH, 2013, p. 128).

“atos de fala” e o “discurso”⁵: essas entradas analíticas dão à proposta do trabalho uma melhor possibilidade de execução. Se o objetivo não se concentra na compreensão de um artista, uma banda ou uma performance específica, mas nos modos como estes se materializam como tais, esses elementos passam a fornecer pistas para a elucidação de tal lógica de funcionamento.

As chaves performativas proporcionam, ao fim do percurso, uma observação do que se nomeia Performatividades de Gênero e Gosto, formas como esses diversos elementos são dispostos, em um contexto específico que, em paráfrase à filósofa americana, Butler (2019), possibilitam tanto a emergência de sujeitos quanto dos seus atos. Por outro lado, embora sejam utilizadas chaves-performativas para entrada nas materializações de Gênero e Gosto, não se anuncia ao longo do trabalho a utilização de chaves específicas para análise do que se aborda em momentos distintos. Isso se justifica pelo fato de que tais chaves performativas não agem de maneira apartada, embora possa haver predominância de algumas em discussões diferentes.

Conceitualmente, Gênero, Gosto e Performatividade são operados a partir de contribuições anteriores. Quando Gênero é referido, aciona duas noções básicas. A primeira é previamente apontada por Preciado:

O gênero não é o efeito de um sistema fechado de poder nem uma ideia que recai sobre a matéria passiva, mas o nome do conjunto de dispositivos sexopolíticos (da medicina à representação pornográfica, passando pelas instituições familiares) que serão o objeto de uma reapropriação pelas minorias sexuais (PRECIADO, 2011, p. 14).

⁴ A importância do poder para a teoria da performatividade de Butler aparece já em Problemas de Gênero (2012); no livro, originalmente publicado em 1990, Butler trabalha o poder como uma força produtiva, que é exercido sempre relacionalmente.

⁵ Para consulta direta da aplicação e definição de Butler a seus conceitos, ver Problemas de Gênero (BUTLER, 1990); Corpos que Pesam (BUTLER, 1993) e Relatar a Si Mesmo: os limites discursivos do Sexo (BUTLER, 2003). Pesquisadores se dedicaram diretamente à interpretação das obras de Butler e sua teoria da performatividade. Para maiores informações, ver: Salih, Sara. Judith Butler e a Teoria Queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. O Percurso da Performatividade, disponível em: < <https://colunastortas.com.br/o-percurso-da-performatividade/#:~:text=Para%20a%20autora%2C%20a%20produ%C3%A7%C3%A3o,uma%20consequ%C3%Aancia%20da%20citacionalidade%20dissimulada.&text=De%20anti%2DSearle%20a%20pr%C3%B3,com%20as%20ideias%20de%20Austin.> > Acesso em 02 de fevereiro de 2021..

A noção de Gênero Musical, embora tenha sido conceituada multiplamente com proposições recorrentemente complementares, é ancorada na releitura que Janotti Jr. e Pereira de Sá (2019) apontam como necessária, a partir de eixos:

1) articulações em torno de performances, práticas coletivas e divisão de papéis inerentes ao mundo da música; 2) vivências em torno de “comunidades de gosto”, agrupando seus participantes em públicos e coletividades em experiências musicais transculturais; 3) atravessamento da música pelas formações etárias, étnicas, sociais e de gênero; e 4) configurações comunicacionais implicadas nas redes sócio técnicas que materializam sistemas de produção, circulação, reprodução, consumo e apropriação da música (JANOTTI JR.; PEREIRA DE SÁ, 2019, p. 136).

O Gosto é relacionado às contribuições de Hennion em *Pragmática do Gosto* (2011), em sua perspectiva performativa do gosto, como um processo, um engajamento contínuo que materializa a um só tempo o gênero musical e também o seu “amador” (Hennion, 2011).

O gosto é antes de tudo uma modalidade problemática de ligação com o mundo. Os “amadores” são competentes, ativos e produtivos; eles transformam constantemente objetos e obras, performances e gostos. Nos termos dessa concepção pragmática o gosto pode ser analisado como uma atividade reflexiva, “corporada”, enquadrada, coletiva e equipada, ao mesmo tempo produzindo competências de um amador e o repertório de objetos que ele valoriza (HENNION, 2011, p. 253).

Também por esse motivo, o *Gosto* ganha relevância nessa caminhada, sendo um lugar onde as performatividades de Gênero e dos Gêneros musicais podem se encontrar – e se encontram, o que é explorado no capítulo 6 dessa pesquisa.

Além dessas observações, a hipótese considerada é que, no Sertanejo Universitário, as narrativas e ingestão de álcool, a *sofrência* e a festa, como tríade, agenciam materializações do Gênero e do Gosto ao longo da década de 2010. Tendo as regras descritas por Janotti Jr. (2003), nota-se que os gêneros musicais são qualificados por temáticas e valores específicos (e disputáveis) a cada um deles, que materializam pertencimentos e assinaturas musicais em

si. Holt (2003) aponta como “sistemas de gênero” são também atravessados por marcadores identitários.

Sistemas de gênero [musical] vêm sendo estruturados por noções de branquitude (Tim Pan Alley, *country*, rock/pop) ou negritude (blues, jazz reggae). Até sexualidade tem sido parte de códigos de gênero, como nas comunidades disco que são abertas à homossexualidade masculina, sujeitos que, em geral, têm sido excluídos do *country* e do jazz. (HOLT, 2003, p. 88)⁶.

Em síntese, o trabalho é conduzido de modo a observar a agência de Performatividades de Gênero e Gosto no Sertanejo Universitário, com a aplicação das chaves performativas, como a “interpelação”, os “atos de fala”, o “discurso”, as “relações de poder” e a “citacionalidade”. Estas chaves interpelativas são o modo de entrada e ao mesmo tempo uma possibilidade de leitura do que se tem, em hipótese, como tríade de materialização do Gênero e do Gosto no Sertanejo Universitário, ao longo dos anos 2010: o álcool, a *sofrência* e a festa.

Não há elaboração de um *corpus* com cantores específicos ao gênero musical, mas por certa noção de espaço de tempo, com eventos e performances que o transcendem. Se aqui se propõe observar Performatividades de Gênero e Gosto, há um movimento *das* chaves performativas *em direção* aos corpos – estes enquanto resultados performativos, e não o inverso. Concentra-se na direção *performatividade-corpo*, em mão de uma abordagem *corpo-performatividade*, de modo a observar as performatividades como materializantes, através dos corpos, das expressões de Gênero e Gosto. Por isso, as referências a cantores e eventos, ainda que aparentemente específicas, localizam-se num macro performativo, que não é passível de compreensão de maneira singular, individual, mas como disposição de elementos que permitem a emergência destes sujeitos e comportamentos como efeito.

Tendo em vista a ampla bibliografia sobre aspectos e negociações que configuram gêneros musicais específicos (Frith, 1996; Janotti Jr., 2003; Fabbri, 2004), não há acréscimo ao campo de pesquisa com mais uma tese demonstrativa do que configuraria, em termos

⁶ Tradução minha. Grifo meu.

gerais, um gênero musical. A proposta é direcionada à observação das performatividades de Gênero e Gosto no Sertanejo Universitário, que se encerra como a demonstração de que essa associação pode ser útil para análise de performatividades em diferentes gêneros musicais.

Com a perspectiva de que gêneros musicais negociam com imaginários e valores diversos, o Sertanejo Universitário oferece exemplos de apropriação de características e temáticas em suas performances. Música mais consumida no país, segundo pesquisa Datafolha⁷, em que pelo menos 37% dos entrevistados afirma ter este como o seu gênero mais ouvido, a música Sertaneja mostra também o seu atravessamento em diferentes faixas-etárias e classes sociais, raciais, sexuais e de gênero⁸. Outro indicador de seu alcance é o *Spotify*, aplicativo de *streaming* de músicas. Entre os cinco artistas mais ouvidos no país em 2018, nessa plataforma, quatro deles são cantores ou duplas sertanejas⁹: Zé Neto e Cristiano, Jorge e Mateus, Matheus e Kauan e, uma única mulher, Marília Mendonça.

No *Youtube*, entre os dez videoclipes mais visualizados no mesmo ano de 2018, o balanço também evidencia predominância sertaneja, como no ranking do *Spotify*, tendo em seis vídeos a participação de cantores de música sertaneja¹⁰: Zé Neto e Cristiano, Marília Mendonça, Jorge e Matheus, Simone e Simaria e Humberto e Ronaldo. Marília Mendonça, a cantora mais ouvida no país entre todos os gêneros musicais nesta mesma plataforma¹¹ (*Youtube*), aparece com número de visualizações gerais superior aos de cantoras de alcance global, como Taylor Swift e Lady Gaga.

⁷ Ver mais em: < <https://blogdobarcinski.blogosfera.uol.com.br/2018/07/24/pesquisa-comprova-no-brasil-o-sertanejo-lidera-mas-o-futuro-e-do-funk/> >. Acesso em 20 de dezembro de 2020.

⁸ Ver mais em: < <https://tab.uol.com.br/edicao/sertanejo/> >. Acesso em 19 de maio de 2021.

⁹ Ver em: < <https://vejasp.abril.com.br/blog/musica/saiba-quem-sao-os-artistas-mais-ouvidos-do-ano-no-spotify/> >.

¹⁰ Ver em: < <https://www.huffpostbrasil.com/2018/12/06/os-10-clipes-brasileiros-mais-vistos-no-youtube-em-2018-a-23610522/> >.

¹¹ Disponível em: < <https://portalpopline.com.br/marilia-mendonca-e-a-cantora-mais-ouvida-no-youtube-do-brasil-com-568-milhoes-de-views-em-apenas-uma-semana/> >.

Com essas considerações, inicia-se a trajetória de investigação com o rascunho de uma genealogia da Música Sertaneja, que pavimentará discussões posteriores sobre Gênero Musical, Gênero e Gosto.

2 ALGUMA GENEALOGIA SERTANEJA: O QUE EU TENHO A VER COM ISSO, CONTRIBUIÇÕES ANTERIORES E POTENCIAIS DE PESQUISA

Para buscar respostas para as questões apresentadas, é importante examinar pistas de como este gênero musical sertanejo se configura em suas propriedades e narrativas, até apresentar-se como majoritariamente é consumido, “Universitário”. Pesquisadores apontam pelo menos três correntes de sua produção: uma de suposta pureza em relação às narrativas do sertanejo e do sertão; contraposta à sua segunda fase, majoritariamente romântica, com crescimento nos anos de 1980; e a terceira, que mais interessa aqui, iniciada nos anos 2000, convencionalmente rotulada por Sertanejo Universitário, marcada por mudanças tecnológicas, de consumo, temáticas e performáticas.

No que se refere à pesquisa acadêmica da música rural ou sertaneja, Alonso (2011) identifica pelo menos quatro correntes de pesquisa no país:

a) Uma pequena parte é composta por biografias ou relatos jornalísticos. Em geral, são obras de divulgação, com pouca ou nenhuma intenção de problematizar as disputas culturais na música rural. Dentre elas estão os livros de Deutides Santos sobre a carreira de Leandro & Leonardo (1999), de Ana Lucia Neiva sobre Chitãozinho & Xororó (2002) e Fernanda Santos sobre Zezé Di Camargo & Luciano (2010) b) Há trabalhos como os de Antonio Candido (1971 - original de 1964), Walter Krausche (1983), Ferrete (1985), Romildo Santana (2000), Rosa Neponucemo (2000), Ayrton Mugnaini Jr. (2001) e Ribeiro (2006) que, embora aceitem a música sertaneja como parte integrante do desenvolvimento da música caipira, têm um tom saudosista em relação a um passado perdido. Devido a esta característica chamarei-os de românticos. Alguns destes autores, especialmente Ferrete, Ribeiro e Neponucemo, também têm tom acentuadamente jornalístico e de "coleccionador de casos", mas distinguem-se dos anteriores pela maior problematização das disputas estéticas; c) Em outra linha de textos, de fortíssima influência marxista, explícita ou não, estão os trabalhos de Waldenyr Caldas (1977 e 1987), Bonadio e Savioli (1980), José de Souza Martins (1975) e Jean Carlo Faustino (2009), que veem a música sertaneja como deturpação da música caipira "tradicional"; d) E, finalmente, trabalhos como o de Martha Ulhôa (1995) e, especialmente, o de Allan Oliveira (2009), que buscam fazer uma genealogia da música sertaneja, sem buscar culpados ou inocentes, mas compreendendo o significado das transformações em torno das categorias e palavras usadas para nomear e delimitar esse tipo de arte. (Alonso, 2011, p. 24).

A descrição do pesquisador parece construída a partir de uma escalada qualitativa, referente ao nível das pesquisas sobre a Música Sertaneja. Considerando a não linearidade da história e reconhecendo-se a legitimidade, diferentes propostas, contribuições e também fragilidades de cada corrente, não se buscará a localização de uma ontologia do sertanejo, mas uma revisão dos trabalhos desenvolvidos para esboço de um tipo de genealogia.

Na revisitação a marcos do gênero, em diferentes fases, o objetivo é observar mudanças e reminiscências no que se rotula Sertanejo Universitário. Como se reformulam narrativas do cotidiano e experiências de cantores jovens, nas baladas, no bar e sobre relacionamentos amorosos? A partir do que passa a ser chamado de Sertanejo Universitário¹², vê-se, ao fim da década de 2010, uma geração de cantores como Luan Santana, Gustavo Lima, Jorge & Matheus, Henrique & Juliano, Marília Mendonça, Maiara & Maraisa, Simone & Simaria, Naiara Azevedo, que remodelam, junto a produtores, compositores e fãs, as narrativas e as apropriações da música Sertaneja no Brasil. Que acionamentos identitários esse sertanejo permite observar? Como as disputas e identificações de gênero e sexualidade se dão nessas narrativas? Tão importante quanto isso, o que há de invisibilidade nelas?

2.1 No Dia Em Que Eu Saí de Casa

Minha relação com a música sertaneja tem início nos anos 1990, na infância, ligada ao que se rotula como sertanejo romântico, segundo recorte do gênero musical. A coleção de vinis e CDs de minha avó materna era diariamente reproduzida em sua casa, onde eu também morava, o que me fazia decorar canções e refrãos pela audição involuntária de variados artistas, em especial Leandro & Leonardo, Chitãozinho & Xororó, Roberta Miranda e Zezé di Camargo & Luciano. Em minha adolescência, esta mesma fã, minha avó, se manteve fiel ao gênero, apesar de suas realocações e mudanças narrativas, e seguiu acompanhando, por tabela,

¹² Tendo como alguns de seus primeiros expoentes Bruno e Marrone, Maria Cecília e Rodolfo, João Neto e Frederico, Fernando e Sorocaba, Jorge e Matheus e Michel Teló, que conseguiu repercussão mundial com “Ai se eu te pego” (2011).

músicas de Luan Santana, Michel Teló, Jorge & Matheus, Henrique & Juliano e mais uma extensa lista de preferências.

Considerada a parte mais massiva da música sertaneja até aqui, esta fase também chegou a mim pela vida no interior do Nordeste, no Ceará, através de canções que eram reproduzidas em bares e restaurantes, com exceção dos espaços chamados alternativos¹³, na região do Cariri Cearense. Reparei essa popularidade em outras periferias, mas também nos centros urbanos, com a experiência de morada que tive em Recife, por quatro anos, além das capitais que visitava para participação em congressos e apresentação de trabalhos. Além disso, as aparições recorrentes de cantores ligados ao gênero em grandes emissoras de televisão e rádio do país chamavam a atenção.

Após despertar interesse por estudos de gênero e sexualidade ao final da graduação em Comunicação, em meados de 2014, e ingressar no mestrado, em 2015, a cantora Marília Mendonça me levou a uma escuta mais atenta para o gênero musical. Suas canções despertaram curiosidade pelo que hoje é reconhecidamente um nicho da Música Sertaneja, o *feminejo*.

Eu escutava músicas e ficava querendo ouvir minha história, mas não encontrava. E quando a mulher cantava, era uma vida de princesa, que eu nunca tive. Nunca fui princesa, meus relacionamentos nem sempre deram certo. E eu precisava ouvir alguém falar [disso]¹⁴.

Dada a relevância da maior participação de mulheres no gênero, da composição a produção e performance de canções escritas por e para mulheres, como já declarou a cantora, pensei se estas performances de gênero interferiam de fato numa heteronormatividade - uma ordem social majoritária, ocidental, em que a normalidade é atribuída à perspectiva

¹³ O rótulo “alternativo”, nesse caso, é comumente associado a lugares onde há uma concentração de estudantes de Ciências Humanas, pessoas LGBTQIA+, artistas; de modo genérico, são lugares onde a heteronormatividade opera de modo menos explícito.

¹⁴ Ver mais em: < <https://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2017/03/08/marilia-mendonca-homenageia-mulheres-da-musica-que-tanto-de-mulherao.htm> >.

masculina, branca e heterossexual. Estas performances provocariam, em algum ponto, alguma ruptura no binarismo de gênero (masculino-feminino)?

Rumores de homossexualidade dirigidos a cantores sertanejos, como Marília Mendonça e o cantor Luan Santana, também despertaram atenção. Marília era vista com desconfiança por não se adequar a padrões lidos como femininos, como não usar saltos ou maquiagens carregadas, não se importar e ser cobrada por sobrepeso, numa confusão, por parte dos especuladores, entre o que se compreende como gênero e sexualidade.

Com Luan Santana, as suspeitas eram simultâneas à construção de uma assinatura romântica, ligada ao cuidado da imagem do artista que, além das canções, desenvolve um *sex appeal* comparável as *boy bands* americanas, cantores jovens do cenário pop global, como Justin Bieber e Shawn Mendes, referências em seus videoclipes e shows. *Prints* (capturas digitais de páginas da *web*) com supostas conversas de teor homoafetivo circularam em comunidades de redes sociais e sites de fofocas, pondo em questão a sexualidade do cantor, numa tentativa de surpreendê-lo, pegá-lo desatento ou “tirá-lo do armário”¹⁵.

Também notava algumas repetitividades nas narrativas das canções, como o sofrimento, a farra, a traição, a ingestão de álcool, interpretadas por homens ou mulheres, e reproduzidas pelos fãs nos diversos ambientes de consumo - os shows tendo, aparentemente, um lugar de centralidade para isto.

Nessa música sertaneja universitária, a relevância da performance ao vivo é um dado perceptível até na produção de seus videoclipes: não é impossível encontrar alguns produzidos de forma tradicional, em estúdios ou com roteiros, mas sua maioria consiste na gravação de performances ao vivo em shows, posteriormente editadas e disponibilizadas nas plataformas de áudio e de vídeo. Nesse sentido, um gênero que apresenta o valor da música ao vivo como elemento fundamental para a consagração do artista ou dupla sertaneja.

A dubiedade expressiva do masculino nas canções, ou do eu-lírico que se identifica com pronomes masculinos, lamentando o fim de relacionamentos, enquanto em outros momentos festeja o acúmulo de mulheres como troféu e marca de virilidade, também

¹⁵ Mais em: < <https://revistaquem.globo.com/QUEM-News/noticia/2019/10/luan-santana-quebra-silencio-sobre-boatos-de-homossexualidade.html> >. Acesso em 20 de maio de 2021.

despertava inquietação pelo contraditório. Nos dois extremos, vi a recorrência da ingestão de bebidas alcoólicas e sua narrativização.

Quanto às mulheres, notei a realização de atividades antes descritas como lugar comum ao masculino, como a traição – seja ou não por vingança -, a saída para os bares, a independência psicológica e financeira, mas também o sofrimento, presente em canções performadas por homens ou mulheres, e que ganham uma carga *cool* na fruição, com a denominada *sofrência*.

Com isso, sem intuito de ser porta-voz do feminismo ou movimentos minoritários, reconhecendo meu local de fala como homossexual, mas homem cisgênero e, nos emaranhados brasileiros, branco e com os privilégios que isso acarreta, arriscarei não me abster de analisar estes tipos performáticos por cantores, cantoras e fãs, masculinidades e feminilidades através do performativo. Busco falar *sobre*, e não *por* estes sujeitos, a partir de uma perspectiva possível (e principalmente quando me referir ao *feminejo* e questões de raça).

2.2 Disputa e realocações na Música Sertaneja

“Gênero é uma formação cultural, constituída em lugares particulares e processos históricos”.

(Fabian Holt)

Não é intenção demarcar o surgimento da música caipira a partir de um marco inaugural. Ainda assim, dentre os fatores apontados como fundamentais para o surgimento dessa música, vê-se consenso quanto à importância da chegada da viola ao Brasil, instrumento importado pelos colonizadores portugueses. A viola seria importante na construção sonora e narrativa de alguns estilos que posteriormente viriam a ser nomeados como e vinculados à música caipira.

Não se pode contar a história da música sertaneja sem antes mencionar como a viola chegou ao nosso país. A viola está profundamente ligada à formação desse estilo musical e, muito antes de desembarcar no Brasil, já fazia parte da vida dos portugueses, tendo se originado de instrumentos árabes (como o alaúde) que foram introduzidos na Península Ibérica durante a invasão islâmica (711 a 1492) (Antunes, 2012, p. 12).

Seriam os caboclos, descendentes das miscigenações entre portugueses e os nativos – recorrentemente através de estupros¹⁶ -, os responsáveis pela reprodução deste instrumento, de maneira artesanal, que passaria a ser utilizado em canções regionais, marcadamente do interior de São Paulo, em primeiro momento.

Viola e caboclo sempre andaram juntos: à medida que os colonos europeus se casavam com as índias, nasciam os primeiros habitantes mestiços da nação, chamados de caboclos, também conhecidos popularmente como mamelucos, caiçaras, caribocas ou curibocas. A palavra ‘caboclo’ é de origem tupi e sua melhor tradução é ‘o que vem da floresta (Idem, 2012, p. 13).

Ainda segundo Antunes, da mistura da viola cabocla com sons e canções locais, como modas, cantos indígenas, cantigas, viras, toadas e modinhas, se consolidou, ao final do século XIX, aquilo que seria conhecido como música caipira, centrada em causos e vivências de um povo sertanejo. Em meio a isso, emergia a primeira fase de um gênero ainda não conhecido por sertanejo, mas caipira; pelo contrário, o caipira iria posteriormente antagonizar-se ao sertanejo como deturpação da vida e do homem do campo, pela comercialização de músicas suposto demasiadamente híbridas e românticas, impostas por interesses econômicos do mercado fonográfico.

O autor também atribui a propagação da viola e desses estilos musicais à atuação dos tropeiros, que comercializavam alimentos pelo sul-sudeste do Brasil e realizavam o transporte de mulas e cavalos, para alimentação e trabalho dos exploradores de ouro dessas localidades.

¹⁶ Um dos estudos referentes a esse dado pode ser consultado em: < <https://super.abril.com.br/ciencia/estupro-de-mulheres-negras-e-indigenas-deixou-marca-no-genoma-dos-brasileiros/>>. Acesso em 20 de maio de 2021.

Pela ameaça de ataque dos animais ao fim dos dias, tropeiros passavam noites em claro, em volta de fogueiras, cantando modas e trocando causos de suas localidades.

Futuramente, esses cantos, contos e sonoridades foram midiaticizados, outro importante processo para difusão e popularização do gênero, numa investida atribuída ao folclorista Cornélio Pires. Após sugerir e receber negativa de uma empresa internacional para gravação de coletânea, que contaria com estilos musicais atribuídos à música rural, o folclorista arranjara, com o empréstimo de um amigo, verba para lançar o álbum pretendido de maneira independente.

Ele [Cornélio Pires] saiu imediatamente da reunião e foi em busca dos recursos que precisava. Conseguiu emprestado com um amigo o valor necessário e, em maio de 1929, recebeu 25 mil cópias de cinco discos diferentes que traziam nove números de humorismo interpretados pelo próprio Cornélio Pires, três danças paulistas, um samba paulista, um desafio, uma cana verde e um cururu. A tiragem era muito alta para a época, os discos traziam um selo vermelho e só Cornélio Pires poderia vendê-los [...] Assim, numa tacada só, inaugurou um novo segmento musical e se tornou o primeiro produtor independente de discos do país, prática que se tornou comum com o passar do tempo (ANTUNES, 2012, p. 22).

Com a aceitação do público, o entusiasta seguiu no lançamento de coletâneas com sonoridades e cantos classificados rurais, reconhecidos por narrarem características do campo e dos seus habitantes. Com isso, a rotulação de música caipira aparecia simultaneamente aos processos de sua materialização, através dos investimentos de curadoria do folclorista. O ato de agrupamento das sonoridades distintas, sob a contenção de uma marca caipira, pode ser pensado como intervenção na emergência, modulação e reconhecimento de um *caipirês*, sem entrada no mérito de intencionalidade.

De 1929 a 1930 o pioneiro Cornélio Pires gravou 104 músicas em 52 discos de 78 rotações, os quais eram feitos de goma laca. ‘Jorginho do sertão’ foi a primeira musica caipira gravada no Brasil, pela dupla Mariano e Caçula” (...) De 1929 a 1930 o pioneiro Cornélio Pires gravou 104 músicas em 52 discos de 78 rotações, os quais eram feitos de goma laca. ‘Jorginho do sertão’ foi a primeira musica caipira gravada no Brasil, pela dupla Mariano e Caçula (Idem, p. 22).

Consolidado o caipira e sua circulação midiaticizada pelo mercado musical, surge, por volta de 1930, segundo Alonso (2011)¹⁷, ou de 1940, segundo Antunes (2012)¹⁸, o que passaria a ser chamado pelo primeiro de nova música sertaneja e, pelo segundo, de música sertaneja. Nenhum dos dois trata este momento como uma evolução da música caipira.

Nesse momento, artistas alinhados à música sertaneja são antagonizados à tradição caipira, por suposta exacerbação romântica nas canções e afastamento do que se compreendia e se aceitava, folcloricamente, como modos e experiências sertanejas. Traça-se um paralelo, por acadêmicos à esquerda e à direita, bem como pelos folcloristas, entre o que seria legítimo e o banal, a música raiz, quando se tratava da caipira, e a puramente comercial, como desprezo à nova música Sertaneja.

Foi somente nos anos de 1940 que o termo 'música sertaneja' começou a ser usado com mais frequência, rivalizando assim com a 'música caipira', pois o gênero já dominava 40% do mercado fonográfico. A criação dessa expressão, 'música sertaneja', é atribuída ao cantor e compositor Diogo Mulera (1918-1967), conhecido como Palmeira, que era também diretor da gravadora Chantecler (Ibidem, 2012, p. 39).

A massificação do sertanejo era, para os tradicionalistas, a degradação da vida caipira. Ao inserirem-se no mercado fonográfico, os artistas se afastariam das raízes em direção ao capital financeiro, acusava-se. Enquanto os caipiras estavam autorizados a cantar as músicas e causos de um sertão saudosista, os sertanejos seriam artistas que desvirtuavam a tradição, cedendo às pressões do mercado. "(...) A música sertaneja foi confrontada com a profissionalização diante do crescimento da indústria cultural, e os artistas teriam sido 'forçados' a aceitar imposições da cultura de massa, perdendo a ingenuidade e a essência camponesa" (Alonso, 2011, p. 25-26).

Para além do teor romântico das canções sertanejas, outra acusação feita pelos defensores da tradição caipira era de que as duplas e cantores sertanejos passaram a refletir,

¹⁷ Em *Cowboys do Asfalto*, tese de dissertação defendida em Niterói, Rio de Janeiro, Brasil.

¹⁸ *Do Sertanejo ao Universitário*.

em suas produções, influências de ritmos e culturas estrangeiros, o que seria mais um dos atentados à história do homem do campo do Brasil. “No final dos anos 1950, a música sertaneja viveu uma onda ‘*mariachi* mexicano’, estilo que fazia muito sucesso no Brasil na voz do cantor Miguel Aceves Mejía (1915-2006), que também popularizou por aqui o bolero” (Antunes, 2012, p. 44).

Ao mesmo tempo em que se expressava o pavor dos tradicionalistas pela possibilidade da perda de uma pureza da música sertaneja, é notável que a emergência da música caipira e sertaneja desde sempre esteve sujeita a hibridismos culturais, da chegada da viola, ainda no Brasil colônia, às curadorias de Cornélio Pires. Um caso de transculturação, como elabora Diana Taylor,

Processo transformativo por que passa uma sociedade na aquisição de material cultural estrangeiro – a perda ou deslocamento da cultura de uma sociedade devido à aquisição ou imposição de material estrangeiro, bem como a fusão do indígena e do estrangeiro para criar um produto novo e original (TAYLOR, 2016, p. 144).

Neste caso, a última definição apontada pela autora, de uma fusão indígena e estrangeira para criação de algo, esta mais próxima da produção da Música Sertaneja em seu primeiro momento, embora todas as definições para o processo de transculturação pareçam interligadas e abarquem o caso citado se observadas de maneira conjunta.

Também na década de 1950, entra na cena musical uma das referências da música caipira, a cantora Inezita Barroso. Defensora das tradições, mas também articuladora das miscigenações e atualizações da música caipira e sertaneja, a cantora e compositora “gravou maracatus, cocos, modas de viola, canções praieiras, lundus, valsinhas, toadas, pagodes caipiras e xotes. Tornou-se íntima do repertório de compositores tradicionais como João Pacífico, Raul Torres e Cornélio Pires” (Alonso, 2011, p. 35). Ainda que respeitada como um cânone do que se defendia como essência rural, Inezita “(...) ia além das fronteiras da música caipira e ela gravou também Villa-Lobos, Noel Rosa, Guerra-Peixe, Capiba, Dorival Caymmi e Lupacínio Rodrigues, dentre outros” (Idem, 2011, p. 36).

Inezita também é relevante, para além de ser uma mulher e um dos mais respeitados artistas em sua área, por evidenciar como o álcool é um mediador do gênero musical desde os anos 1950. A paulistana foi intérprete do clássico “Moda da Pinga” (1953), composta por Ochelsis Laureano, popularmente conhecida como “Festaça no Tietê” e também como “*Marvada Pinga*”.

Com a marvada pinga
 É que eu me atrapaio
 Eu entro na venda e já dou meu taio
 Pegu no copo e dali nun saio
 Ali memo eu bebo
 Ali memo eu caio
 Só pra carregar é que eu dô travaio (Moda da Pinga).

A moda é ilustrativa por demonstrar como uma performatividade do feminino no sertanejo já agia pelo discurso e forjava um sujeito das relações de poder, também residual no que hoje se chama de Sertanejo Universitário. No caso de Inezita, principalmente ao reconhecido nicho *feminejo*. O registro, performado por uma mulher em 1953, numa canção em que relata relações com o álcool e com os homens, poderia ser inserido nos discos da cantora Marília Mendonça com pouca ou nenhuma adequação, exceto pela forma de pronuncia das palavras, o que também merece atenção.

O marido me disse, ele me falo: "largue de bebê, peço por favô"
 Prosa de homem nunca dei valô
 Bebo com o sor quente pra esfriar o calô
 E bebo de noite é prá fazê suadô
 Oi lá (Idem).

O fato de não dar *valô* a prosa ou conversa de homem mostra uma postura já resistente às investidas e exigências da figura masculina, o marido, em suas decisões. Inezita rasurava, narrativamente e em viés cômico, em 1953, padrões comportamentais esperados de uma mulher como ela, intelectual e de classe média. A pronúncia das palavras também revela as influências que o português arcaico depositou na música caipira (Antunes, 2012). “Esse

jeito típico de se comunicar recebeu também influência das línguas indígenas, em que não se utilizam fonemas como o ‘lh’. É por isso que no interior se costuma dizer *paia* e não ‘palha’” (Antunes, 2012, p. 15).

Assim, a expressão feminina neste campo musical, minoritária àquela altura, já era notável com a participação ativa de Inezita Barroso. Do lançamento do seu primeiro álbum, em 1953, à posição de cânone da música supostamente pura e caipira, vale também a observação das complexidades do processo. A artista nasceu na capital paulista, São Paulo, não tendo a experiência de vida do que era narrado como o sertão e o caipira idealizados nesta primeira corrente musical, ou pelo menos não somente esta experiência.

Ela pertenceu a uma família de classe média alta, e seu pai, Olyntho de Lima, foi amigo do folclorista responsável pela midiaticização do estilo, Cornélio Pires. Por outro lado, Inezita não é a única artista sem origens na zona rural e que, ainda assim, se vincula a esse cenário. Por isso, esse movimento pode oferecer pistas do funcionamento de uma performatividade sertaneja, indicativos de modos possíveis de estar e agir, circunscritos a um estar-sertanejo.

Em 1947, Inezita se gradua na primeira turma do curso de Biblioteconomia pela Universidade de São Paulo (USP), antes de se tornar uma cantora profissional. Sua formação acadêmica contrapõe a interpretação caipira das palavras nas canções, o que revela a importância de considerar esse gesto como um “ato de fala”, performativo linguístico que não apenas narra a mulher caipira, mas também a produz, através do qual é possível ser forjada sertaneja e também reconhecida como tal.

A cantora recebeu, em 2003, a condecoração da medalha de mérito "Ordem do Ipiranga", como comendadora da música folclórica brasileira pelo governo do estado de São Paulo. Inezita também se tornou midiaticamente conhecida através da Televisão. “Toda a sua dedicação à música de raiz em seus 80 discos a credenciou como apresentadora do famoso programa *Viola, Minha Viola*, da TV Cultura de São Paulo” (Antunes, 2012, p. 111). O programa se tornou uma referência da música caipira no Brasil, recebendo cantores ligados ao gênero, além de exibir performances da própria Inezita. Foi assim por 35 anos, desde 1980 até a sua morte, em 2015.

Na década de 1960, a música caipira é impactada pela Jovem Guarda, que influenciava o comportamento e costumes de jovens no país. Na mesma década, viam-se mudanças habitacionais no Brasil, industrialização de grandes centros e o êxodo rural. Cantores e duplas caipiras resistiam às implicações das mudanças sociais em suas temáticas e estilos visuais, enquanto a Jovem Guarda refletia tendências cosmopolitas em suas sonoridades, temáticas e corporeidades.

A jovem guarda já havia aderido com força total aos instrumentos eletrônicos e aos cabelos compridos dos ídolos internacionais. Enquanto isso, o visual da maioria das duplas sertanejas da época permanecia quase inalterado. A música sertaneja interrompia assim momentaneamente sua evolução, justamente esse ritmo que havia chegado até ali por ser ‘antropofágico’ e ter se misturado através dos tempos a outras influências musicais vindas do Paraguai e do México (ANTUNES, 2012, p. 55).

A vertente sertaneja, taxada por caipiras como puramente comercial, incorpora estas influências entre as décadas de 1970 e 1980. Cabelos longos, vestimentas que mesclam o rural com o urbano, modificações nas estruturas dos shows. Não coincidentemente, o período foi o ápice desta vertente. Em 1979, Tônico e Tinoco se apresentam no Teatro Municipal de São Paulo: o evento é de grande relevância para a história do gênero, visto que o espaço era utilizado apenas para apresentações de óperas, concertos eruditos e balés.

Nos anos 1980, o agronegócio financia massivamente a música sertaneja, em associação às exposições de gado no Brasil¹⁹. Mais tarde, em 1992, o jornal *Folha de São Paulo* mostrou como esse investimento trouxe consigo uma carga de conservadorismo ao gênero, em matéria realizada para tratar o perfil dos frequentadores destas exposições e leilões: proprietários de terra em São Paulo, que andavam de *picape*, bebiam uísque e ouviam Chitãozinho e Xororó.

¹⁹ É o que declara Chitãozinho, um dos cânones do sertanejo, à jornalista Marília Gabriela, no ano de 2010. Ver em: < https://www.youtube.com/watch?v=VZR_DOCCR44 >.

Ainda segundo a reportagem, esses novos ricos seriam também conservadores políticos e simpáticos a candidatos herdeiros da ditadura: ‘se houvesse hoje uma eleição para presidente da República, o vencedor seria Paulo Maluf. E 64% são a favor da pena de morte no Brasil (ALONSO, 2011, p. 338).

O conservadorismo ainda reverbera em cantores sertanejos contemporâneos, bem como em parte dos seus fãs, pela simpatia a pautas como posse e porte de armas, defesa do que nomeiam por família tradicional brasileira (heterossexual, branca e de classe média), e a contrariedade à assistência médica tocante ao aborto. A cantora Marília Mendonça foi ameaçada, em 2018, por se posicionar contrariamente à candidatura do então deputado Jair Bolsonaro, representante da extrema direita, à presidência do Brasil. Por outro lado, a dupla Zé Neto e Cristiano dedicou ao mesmo candidato, posteriormente eleito presidente do Brasil, o prêmio de Música do Ano, vencido em programa da Rede Globo de Televisão²⁰.

Em 1982, Chitãozinho e Xororó gravavam o maior sucesso da música sertaneja até então, “Fio de Cabelo”, com vendagem superior a um milhão de cópias. A dupla é responsável por parte das mudanças que aproximavam o estilo à música popular massiva internacional. Inspirados na apresentação do grupo inglês *Yes*, no Rock in Rio de 1985, os cantores reproduzem a estrutura do palco e apresentam um cosmopolitismo ao sertanejo em sua segunda onda. Influências nacionais como Ney Matogrosso, Gal Costa e Roberto Carlos são também apontadas pela dupla para esta mudança estrutural. Nota-se com isso uma relação entre a dupla sertaneja e cantores emaranhados ao rótulo “MPB”, a Música Popular Brasileira, do qual os sertanejos em geral sempre foram rechaçados.

Nota-se uma influência visual de artistas do *country* americano também nesse período, com a incorporação de chapéus mais refinados e acessórios de couro. Além disso, canções internacionais de sucesso são inseridas nos discos de duplas sertanejas com versões em português, em mais um sinal dessas mudanças²¹. Ainda na década de 1980, duplas como Zezé di Camargo & Luciano e Leandro & Leonardo conquistam altos números em vendas de

²⁰ Esses embates são retomados no capítulo seguinte.

²¹ Ver *É por você que canto*. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=C-Etoedmbyg> >. Acesso em 01 de julho de 2021.

discos, sendo classificados como *neo sertanejo*, *sertanejo pop* e *sertanejo romântico*²², e marcando o afastamento dos imaginários caipiras, relativos à primeira corrente do estilo.

A esta altura, cantores de popularidade no gênero estilizam performances com essas influências, ao mesmo tempo negociando com o aparato deste gênero musical. Imagens, acessórios e temáticas que se associam às sonoridades por uma tradição ou uma carga histórica e que se acumulam em camadas sobre as musicalidades, bem como sobre os cantores e fãs. “Antes de funcionar como camisa de força ou etiqueta de gaveta, os gêneros musicais pressupõem conflitos e negociações que envolvem processos de comunicação dinâmicos (...) agenciamentos metodológicos; textuais; estéticos; técnico formais e sociais (Janotti Jr; Alcantara, 2019, p. 22-23).

Estes fatores são reiterados e constituídos como símbolos de valor, mais ou menos compartilhados, e se cristalizam como símbolos de comunidades de gosto. Nota-se, por exemplo, valores comuns entre o *country* norte-americano e a música sertaneja no Brasil. O *country* é considerado como uma representação da vida interiorana, tendo *cowboys* e caminhoneiros como personagens comuns a suas narrativas (Holt, 2003).

Holt (2003) também pontua, de forma simplificada, mas ilustrativa, como o gênero norte-americano é relacionado às classes de homens trabalhadores, à branquitude, à nostalgia e às emoções simples. Tecer paralelos entre essas características e o Sertanejo beira a redundância pelas similaridades: a recorrente figura do homem caipira no sertanejo, a ausência de cantores negros entre os cânones do gênero brasileiro, os relatos da vida passada e saudosa do sertão e de sua simplicidade, por exemplo.

Sérgio Reis, outro nome da corrente sertaneja romântica, abre em 1989 sua primeira loja de roupas, estilizadas sob influência da Jovem Guarda e da industrialização do país no visual sertanejo. A publicidade também se dava através da corporeidade do próprio músico, que atuava na novela Pantanal usando peças de sua marca. Em 1990, Sula Miranda, cantora de sucesso entre as décadas de 1980 e 1990, também abre uma loja, vendendo roupas *country* “femininas”, cor-de-rosa, além de cosméticos, calçados, *bijouterias* e acessórios revendidos

²² ZAN, José Roberto, s/d, p. 5. O texto do trabalho não fornece informações de ano e local de publicação.

por representantes regionais. “Suas lojas não poupavam luxo: em julho de 1990 ela inaugurou a primeira loja no bairro do Jardins, região chique de São Paulo” (Alonso, 2011, p. 340).

O que se diz com estilizações corpóreas e performáticas estão em diálogo com o que Hennion (2011) descrevera como “performances de gosto”. Tratando como “amadores” aqueles que dedicam uma escuta atenta às produções musicais, por exemplo, Hennion descentraliza do corpo ou do objeto amado a análise para a fruição desses materiais. O autor aponta que está no entre, nas mediações, a criação de uma significação, de um tipo específico de música e, simultaneamente, do seu público.

A música se faz, ela faz seu mundo e seus ouvintes, e ela só pode ser medida através daquilo que ela faz. Da mesma maneira que ela é uma história escrevendo sua própria história, ela é também uma realidade fazendo sua própria realidade. Os pontos do método são os mesmos: é preciso passar por cada mediação, observar cada dispositivo, ver cada situação se desenrolar e acompanhar a maneira como circulam peças, linguagens, corpos, coletivos, objetos, escritos, modos de julgar e modos de ouvir, produzindo ao mesmo tempo conjuntos de obras ou estilos de música qualificados e comentados, e públicos prontos para recebê-los (HENNION, 2011, p. 259-260).

Uma potência em sua colaboração para análise de produções midiáticas é a retirada da centralidade frequentemente dada ao objeto (o corpo ou a música em si), face a uma suposta passividade do público que a consome, que desenvolve um gosto e o performa a partir do engajamento e do afeto. “A questão não é tanto compreender como um corpo “natural” é de fato determinado, adestrado, formado e deformado por seu entorno social. Antes disso, trata-se da coprodução do corpo que gosta e do objeto amado através de uma atividade coletiva e instrumentada” (*Idem*, 2011, p. 269). O Gosto é visto, em sua perspectiva, como forma de ligação do sujeito com o mundo, algo construído performativamente através das ações e reiteraões singulares e também coletivas.

A música é evento e advento, o que significa que ela sai sempre transformada de todo contato com seu público, pois depende inevitavelmente de sua escuta. Degustar não significa assinar sua identidade social, afixar-se uma etiqueta de conformidade a um determinado papel, observar um rito ou ler passivamente, de acordo com sua própria competência, as propriedades “contidas” num produto. Degustar é uma performance: é algo que age, que engaja, que transforma, que faz sentir (...) O gosto

como trabalho supõe também um engajamento do corpo que degusta. Mesmo aí não há nada de mecânico: esse corpo que degusta não é um dado natural. Ele é o produto da atividade, é um engajamento que vai do treinamento das faculdades – no sentido quase esportivo da expressão – no longo prazo ao caráter ativo da colocação de si próprio em condição no momento de degustar (no momento da performance, para permanecer na imagem esportiva) (IBIDEM, 2011, p. 260-262).

Embora não descartem memórias e tradições pertencentes ao estilo antes de sua rotulação, cantores e duplas introduzem em suas produções as mudanças sonoras e visuais já adotadas pela Jovem Guarda, como os cabelos longos e o corte *mullet*, e os instrumentos musicais, como guitarra elétrica e a bateria. Para Taylor (2013), “os corpos que participam da transmissão de conhecimento e memória são, eles mesmos, o produto de determinados sistemas taxonômicos, disciplinares e mnemônicos” (p. 134). O Sertanejo possibilitava a emergência de corporeidades, de artistas a fãs, que caracterizavam uma comunidade imaginária, dando indícios de se basear nas memórias que se validam como referentes ao gênero musical (mnemônica).

Ao mesmo tempo, a midiaticização da música Sertaneja ascende. Além do programa televisivo apresentado por Inezita Barroso, Chitãozinho e Xororó estreiam, em 1986, programa no Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), onde se apresentavam e também recebiam outros cantores sertanejos. O SBT também exibe, entre 1991 e 1997, o programa *Sabadão Sertanejo*, semanalmente apresentado por Gugu Liberato.

Na Rede Globo, o Sertanejo Romântico ganharia visibilidade através do especial *Amigos*. Com a primeira exibição em 1995 e a última em 1999, o programa da maior emissora do país reunia as duplas Chitãozinho & Xororó, Zezé di Camargo & Luciano e Leandro & Leonardo²³. Ao longo do show, gravado com público, os cantores apresentavam seus sucessos individuais e também faziam apresentações de forma conjunta, de músicas próprias ou de grandes clássicos da Música Sertaneja.

Em contraste, a indústria fonográfica apresenta sinais de enfraquecimento ao longo da década de 1990, com uma crise que teve início ainda nos anos 1980.

²³ Para o final do ano de 2019, a Rede Globo anunciou a gravação de um novo episódio do especial, bem como o intitulado Festival da Música Popular Sertaneja, liderado por cantores da chamada terceira fase do gênero, o Sertanejo Universitário.

Os anos 80 foram de extrema turbulência, com alternância de crescimento e retração. O maior lucro da indústria fonográfica foi no ano de 1986, quando houve um intenso aumento das vendas devido ao plano Cruzado, cujos benefícios foram temporários. Comparada com os anos 70, de intenso crescimento, a indústria fonográfica dos anos 80 parecia viver um naufrágio iminente. Em meados de 70 o Brasil era o quinto mercado de discos do mundo. Em 1988 ocupava o 13º lugar (ALONSO, 2011, p. 317).

A Música Sertaneja resistiu e manteve algum protagonismo no cenário nacional, mas não com o sucesso anterior à crise. Uma reconfiguração nas formas de produção e circulação foi necessária para adequação à emergência de novas plataformas digitais. É a partir desta ambientação que emerge e se consolida o terceiro bloco da música sertaneja.

O pesquisador Edvan Antunes (2012)²⁴ afirma que o Sertanejo Universitário aparece espontaneamente, sem influência de grandes gravadoras. O desenvolvimento econômico do Brasil a partir dos anos 2000, e o movimento de estudantes do interior para as capitais, em busca dos cursos de ensino superior, além da criação de universidades no interior do país, seriam fatores fundamentais para disseminação da música sertaneja e, ao mesmo tempo, para o surgimento de mudanças temáticas e estilísticas no gênero. Ao levarem viola e violão para as instituições de ensino, os estudantes reproduziam e também criavam músicas sertanejas nos ambientes de sociabilidade entre colegas, que atingiam o ponto alto nos barzinhos.

João Bosco & Vinícius, Maria Cecília & Rodolfo, do Mato Grosso do Sul; João Neto & Frederico, Jorge & Matheus, de Goiás; e Fernando & Sorocaba, do Paraná, são apontados como algumas das duplas pioneiras na formulação e disseminação dessa terceira vertente do estilo musical. O CD acústico de Bruno e Marrone, lançado em 2001, é descrito como um marco para a nova geração de cantores sertanejos, vendendo 400 mil cópias em período que a indústria fonográfica ainda se encontrava enfraquecida e competia com o pirateamento e os *downloads* ilegais.

²⁴ Em entrevista ao canal DMTV Goiânia, no Youtube. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Qx8bIUjvTy8> >.

O destaque foi a música “Dormi na praça”, que tornou a dupla [Bruno e Marrone] conhecida nacionalmente. A partir daí a história deles seria bem diferente e logo vieram “Vai dar namoro” e “Deixa”, todas batendo recorde de vendagem e execução. O primeiro DVD da dupla vendeu 75 mil cópias e, com algumas indicações para o Grammy Latino, a dupla definitivamente se estabeleceu no universo sertanejo, figurando entre as melhores do país, vendendo mais de 9 milhões de discos no Brasil e fazendo shows nos Estados Unidos, Suíça, Espanha, Portugal, Inglaterra e Japão (IDEM, 2012, p. 85-86, grifo meu).

Alguns pontos, como a influência da pirataria nesse processo, bem como os julgamentos sobre os seus benefícios e malefícios na popularização da música Sertaneja Universitária, são relevantes e recebem aprofundamento em outras pesquisas²⁵. Fato é que cantores e duplas de sucesso no gênero foram descobertos ou lançados por discos gravados informalmente ou por vídeos publicados na internet, principalmente através da plataforma de vídeos *Youtube*, além do acesso gratuito a CDs promocionais e áudios de performances disponibilizadas em portais da internet. Marília Mendonça e Luan Santana são exemplos de beneficiados²⁶.

Edvan Antunes (2012) faz ainda uma analogia entre Goiânia e Nashville, apontando similaridades entre o centro de produção de música *country* dos Estados Unidos e o protagonismo de Goiânia na produção da música sertaneja no Brasil.

Em termos musicais, Goiânia está para o Brasil assim como Nashville está para os Estados Unidos. Nashville é uma espécie de quartel-general do *country* norte-americano, enquanto Goiânia é um berçário de boas duplas e compositores. Algumas fazem sucesso apenas regionalmente, mas outras ganham destaque no cenário nacional (IBIDEM, 2012, p. 85).

²⁵ SANTOS, Christiano Rangel dos. Pirataria musical: entre o ilícito e o alternativo. 2010. 165 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

²⁶ É assim que Marília Mendonça descreve a sua ascensão no documentário *Em Todos os Cantos*, da Globoplay. Mendonça afirma que os vídeos, ainda que com produção precária, lhe renderam inúmeras visualizações no *Youtube*, bem como um maior reconhecimento à sua carreira, que se iniciava. Sobre Luan Santana, ver em: < <https://glamurama.uol.com.br/a-historia-de-luan-santana-o-garoto-do-interior-que-quer-conquistar-o-mundo/> >. Acesso em 18 de maio de 2021.

Exagero ou não, o autor não é o único a destacar Goiânia como uma central da música sertaneja no Brasil, principalmente a partir dos anos 2000. O portal G1 descreve como cantores e compositores se reúnem em casas da capital do estado do Goiás, desenvolvendo trabalhos em parceria, buscando sucesso por meio de suas vozes ou vendendo composições a cantores e duplas consolidados no mercado.

Jenifer, uma das canções mais populares de 2019 no Brasil, surgiu dessa maneira. Compositores reunidos em uma casa na cidade de Goiânia, com o intuito colaborativo, a criaram e ofereceram ao cantor sertanejo Gustavo Lima. O cantor gravou a canção, mas descartou o lançamento²⁷. A composição acabou gravada e lançada pelo cantor paraibano Gabriel Diniz, reformulada para o forró eletrônico e se tornando um dos maiores sucessos do verão brasileiro - temporada de lançamentos e apostas de cantores. A canção marcou o ápice e também o final trágico da carreira do cantor, que viria a morrer em acidente de avião poucos meses depois do lançamento, em maio daquele mesmo ano.

O refrão sobre a tal Jenifer do Tinder, difícil de desgrudar da cabeça, veio de uma brincadeira de amigos. A diferença é que era um grupo de compositores de Goiânia, que soube transformar o papo em hit. "Jenifer" foi feita por oito compositores. Na época, a turma de autores, que se autointitula Big Jhows, dividia uma casa em Goiânia. A união é comum no aquecido mercado musical goiano. Os membros dos "coletivos" de autores passam o dia fazendo músicas juntos e tentando vender para cantores famosos²⁸.

Com a popularização da internet no Brasil – ainda que a passos lentos e desigualdades de classe -, os cantores de música sertaneja universitária levaram menos tempo para conquistar uma ascensão ao mercado musical²⁹. Seja através da postagem de vídeos de performances no *Youtube*, seja através da disponibilização gratuita de CDs, os sertanejos

²⁷ Mais detalhes sobre o processo de composição e rejeição da música por Gustavo Lima em: < <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2019/01/10/como-jenifer-nasceu-de-piada-entre-amigos-superou-rejeicao-e-virou-hit-do-verao.ghtml> > e < <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2019/03/27/gabriel-diniz-diz-que-jenifer-quase-foi-gravada-pelo-amigo-gusttavo-lima.htm> >. Acesso em 21 de maio de 2021.

²⁸ Disponível em: < <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2019/01/10/como-jenifer-nasceu-de-piada-entre-amigos-superou-rejeicao-e-virou-hit-do-verao.ghtml> >.

²⁹ Mais informações sobre o processo de emergência e popularização da música sertaneja universitária podem ser localizadas em Alonso (2011) e Antunes (2012), referenciados nessa pesquisa.

universitários chegavam às capitais e ao interior dos estados com uma velocidade e variedade de cantores e duplas não vista pelas duas gerações anteriores, facilitada pela aquisição de *smartphones* nas décadas de 2000 e 2010 no país.

A circulação e portabilidade da música em aparelhos telefônicos instaurou algo que mais tarde viera a ser classificado por Janotti Jr. (2020) como “escuta conexas”, uma ambientação e consumo das canções de maneira interligada, através das plataformas de *streaming* e redes sociais. Isso se reflete nos *charts* divulgados pelas empresas, como o *Spotify*, na listagem dos dez artistas ou duplas mais ouvidos no país ao longo da última década: 1º) Jorge e Matheus, 2ª) Marília Mendonça, 3ª) Anitta, 4º) Matheus e Kauan, 5º) Henrique e Juliano, 6º) Zé Neto e Cristiano, 7º) Wesley Safadão, 8º) Gustavo Lima, 9º) Ed Sheeran, 10º) Alok. Dentre estes, apenas a terceira, o sétimo, nono e décimo colocados não estão ligados ao gênero, embora Wesley Safadão, consolidado como cantor cearense de forró eletrônico, figure em parcerias com artistas universitários e se faça presente em festivais e feiras agropecuárias que também comportam a Música Sertaneja.

As canções mais executadas no ano de 2019, nessa mesma plataforma de *streaming*, confirmam a predominância do Sertanejo Universitário: 1ª) *Lençol Dobrado* – Analaga, João Gustavo e Murilo, 2ª) *Bebi Liguei* – Ao Vivo – Marília Mendonça, 3ª) *Atrasadinha* – Ao Vivo – Felipe Araújo, Ferrugem, 4ª) *Cobaia* – Lauana Prado, Maiara & Maraisa, 5ª) *Notificação Preferida* – Ao Vivo – Zé Neto & Cristiano, 6ª) *Vou Ter Que Superar* – Ao Vivo – Marília Mendonça, Matheus & Kauan, 7ª) *Todo Mundo Vai Sofrer* – Ao Vivo – Marília Mendonça, 8ª) *Solteiro Não Trai* – Ao Vivo – Gustavo Miotto, 9ª) *Cem Mil* – Ao Vivo – Gustavo Lima, 10ª) *Tijolão* – Ao Vivo – Jorge e Matheus³⁰. Dentre as dez mais executadas, apenas *Atrasadinha*, terceira colocada, pode ser lida como uma mistura de gêneros, sendo pertencente ao sertanejo Felipe Araújo, mas com participação do grupo de pagode Ferrugem. Todas as outras são de cantores e duplas sertanejas.

Sobre as narrativas destas canções, Antunes (2012) acredita serem sintomas da cultura jovem, marcadas por histórias de relacionamentos rápidos, festas, baladas e independência amorosa e financeira. Estas temáticas são fundamentais para a observação de

³⁰ Ver em: <https://portalpopline.com.br/jorge-e-mateus-e-marilia-mendonca-sao-os-artistas-mais-ouvidos-da-decada-no-spotify-brasil/>

uma Performatividade de Gênero e Gosto, considerando que estes relatos e temáticas podem estar imbricados nos processos de materialização de tais performatividades. O álcool, a “sofrência” e a festa dão indícios de serem mediadores fundamentais para esse processo, abordados nos próximos capítulos.

2.3 Marcos de uma genealogia

Como já dito, não se pretende uma visão linear nem ascendente da trajetória dos estilos caipira e sertanejo, tampouco antagonismo entre estes. A antropofagia característica a todas as vertentes esvazia o discurso de que haveria uma música raiz e outra corrompida, o que é notável pelas influências culturais múltiplas, agregadas às canções e cantores ao longo do tempo. Dito isso, a partir do trabalho de levantamento das contribuições anteriores, bem como na tentativa de visibilizar manifestações e eventos diversos da música sertaneja no Brasil ao longo dos anos, elabora-se o quadro a seguir, podendo ser facilitadora para futuras aferições em diferentes momentos da leitura.

S/D	Nativos reproduzem violas levadas pelos portugueses ao Brasil.
XIX	No final do século, torna-se conhecida por música caipira uma mistura de ritmos como toadas, cantigas, viras, valsinhas, modinhas, cantos religiosos e indígenas, que teria surgido no interior de São Paulo.
1929	Cornélio Pires propõe a empresários estrangeiros do selo Columbia a gravação de uma série de discos com músicas caipiras. A proposta é rejeitada pela empresa, mas o brasileiro busca financiamento e lança, de maneira independente, aquilo que seriam as primeiras gravações de músicas e causos caipiras no Brasil.
1929	Após ter sucesso em seu investimento inicial, Cornélio Pires lança uma nova leva de discos que teriam o que é apontado como a primeira gravação de uma moda de viola no país: “Jorginho do Sertão”, interpretada por Mariano e Caçula.
1929/1930	Cornélio Pires dirige a gravação de 104 músicas e em 52 discos.

1937	Raul Torres grava “Moda da pinga” (também conhecida por “Festança no Tietê”). Composta por Ochelsis Laureano, a música é considerada um dos maiores clássicos da música caipira.
1940	Atribuído a Diogo Mulera, populariza-se o uso do termo “música sertaneja”, a rivalizar com a então música caipira que, à época, dominava 40% do mercado fonográfico no Brasil.
1950	Alguns pesquisadores, folcloristas e críticos musicais começam a traçar uma distinção entre caipiras legítimos e não legítimos; “falsos caipiras” seriam os músicos que inseriam em suas produções tendências estéticas de outras localidades, como o bolero, o rasqueado e a rancheira (México), a guarânia (Paraguai) e o chamamé (Argentina).
1950	Inezita Barroso inicia carreira como cantora, articulando uma defesa pelas raízes caipiras ao mesmo tempo em que gravava com cantores considerados “urbanos”.
1951	Apesar da rara participação de mulheres neste estilo musical, os “Sabiás do sertão” gravam seu primeiro disco. A dupla, composta por um homem e uma mulher, Cascatinha e Inhana, também grava no ano seguinte as músicas “Meu primeiro amor” e “Índia”, vendendo 300 mil cópias na época.
1955	Inezita Barroso ganha o prêmio <i>Roquete Pinto</i> de melhor cantora de música popular brasileira.
1958	O <i>Trio Orgulho do Brasil</i> , formado por dois homens e uma mulher, Luizinho, Limeira e Zezinha, vence o prêmio Viola Dourada.
ANOS 1960	A dupla Léo Canhoto e Robertinho é apontada como responsável pela inserção no sertanejo de um estilo característico dos músicos da jovem guarda, como óculos escuros, roupas coloridas e cabelos compridos. Além disso, também passavam a gravar com guitarras elétricas e contrabaixo. Em 1969, se tornaram a primeira dupla sertaneja e ganhar um disco de ouro no Brasil.
ANOS 1960	Na academia, o termo “caipira” é usado pela primeira vez na obra de Antonio Candido. O autor fazia uma abordagem do que reconhecia como a vida caipira e uma crítica à sua decomposição, frente à modernização das grandes cidades.
1979	Tonico e Tinoco se apresentam no Teatro Municipal de São Paulo. O evento é considerado de grande relevância para a história do gênero, visto que o espaço era utilizado até então apenas para apresentações de óperas, concertos eruditos e

	balés.
1980	Duplas como Zezé di Camargo e Luciano, Chitãozinho e Xororó e Leandro e Leonardo conquistam altos números em vendas de discos sendo classificados como a um segmento nomeado por diferentes termos, como “neo sertanejo”, “sertanejo pop” e “sertanejo romântico”. Esta fase é marcada como uma modernização da música sertaneja e um primeiro afastamento dos imaginários caipiras em relação à primeira fase do estilo.
1980	O agronegócio passa a financiar o crescimento da música sertaneja, em associação às exposições de gado. Essa é uma declaração de Chitãozinho à jornalista Marília Gabriela, no ano de 2010.
1982	Chitãozinho e Xororó lançam ‘Fio de cabelo’ e alcançam a maior venda da música sertaneja até então, vendendo mais de 1 milhão de discos naquela altura.
1985	Chitãozinho e Xororó se inspiram na apresentação do grupo inglês Yes, no Rock in Rio daquele ano. Os cantores reproduzem a estrutura do palco e dão aspecto cosmopolita às performances de shows sertanejos no Brasil. Influências nacionais como Ney Matogrosso, Gal Costa e Roberto Carlos também são apontados pela dupla para esta mudança estrutural.
1985	O cantor Jair Rodrigues grava a canção ‘Majestade, o Sabiá’, composta por Roberta Miranda, que ainda não havia se consolidado como cantora, trabalhando também como maquiadora e assistente de estúdio (Copacabana). O cantor convida Chitãozinho e Xororó para participarem da gravação.
1986	A visibilidade da música composta por Roberta Miranda e gravada por Jair Rodrigues e Chitãozinho e Xororó possibilitam a gravação do primeiro disco da cantora, pela Continental.
1986	Chitãozinho e Xororó inauguram um programa de música sertaneja no Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), então nomeada TVS, o que contribui para a nacionalização do gênero.
1988	Chitãozinho e Xororó são a primeira dupla sertaneja a se apresentar no Globo de ouro, programa semanal da Rede Globo, canal de maior audiência e poder econômico do Brasil.
1988	Chitãozinho e Xororó gravam <i>Nascemos pra Cantar</i> , versão de <i>Shambala</i> , do grupo <i>country</i> americano <i>Three Dog Night</i> . Mais tarde, em 1993, gravam

	<i>Palavras</i> , versão para <i>Words</i> , dos <i>Bee Gees</i> , mostrando a influência da música internacional nas produções da dupla.
1989	Leandro e Leonardo gravam <i>Entre tapas e Beijos</i> , de Nilton Lamas e Antonio Bueno. O disco da dupla vendeu, no mesmo ano, 1,8 milhão de cópias.
1990	Chitãozinho e Xororó gravam <i>Evidências</i> , composta por José Augusto e Paulo Sérgio Vale. Um clássico do gênero.
1990	O disco lançado por Leandro e Leonardo, em 1990, e intitulado com o nome da dupla, torna-se o mais vendido da história da indústria sertaneja. Foram cerca de 2,5 milhões de cópias, segundo reportagem da revista <i>Veja</i> em 1991.
1991	Zezé di Camargo e Luciano gravam <i>Eu te Amo</i> , música de Roberto Carlos em versão de <i>And I Love Her</i> , dos Beatles. A dupla também lançava no mesmo ano o sucesso espontâneo <i>É o Amor</i> , vendendo 750 mil cópias em seis meses e mais de um milhão em menos de um ano.
1991	É lançado o programa semanal <i>Sabadão Sertanejo</i> , no SBT, com apresentação de Gugu Liberato.
1995	A Rede Globo lança o especial <i>Amigos</i> , em que exibia um show das duplas Chitãozinho e Xororó, Leandro e Leonardo, e Zezé di Camargo e Luciano.
1997	O programa <i>Sabadão Sertanejo</i> é rebatizado como <i>Sabadão</i> , inserindo apresentações de outros gêneros musicais em sua programação.
1998	Vai ao ar a última exibição do especial <i>Amigos</i> , da Rede Globo de Televisão, já após a morte do cantor Leandro.
2001	Bruno e Marroni lançam CD acústico, considerado marco e influência para música sertaneja universitária.
2011	No mesmo ano, são lançadas <i>Camaro Amarelo</i> , de Munhoz e Mariano, e <i>Ai Se Eu Te Pego</i> , de Michel Teló. Essa última alcançou sucesso mundial e teve jogadores de futebol como Neymar e Cristiano Ronaldo usando a coreografia em comemoração a gols. A canção ganhou, posteriormente, uma versão em inglês.
2015	São lançadas <i>Infidel</i> , de Marília Mendonça, e <i>10%</i> , da dupla Maiara e Maraisa.
2019	Nove dos dez artistas mais ouvidos durante o ano, no <i>Spotify</i> , são sertanejos.
2020	Entre os dez artistas mais ouvidos na década de 2010, no <i>Spotify</i> , seis são sertanejos.

3 O CORPO SERTANEJO É TAMBÉM LINGUAGEM

“Quando se fala em dar um relato de si mesmo, também se está exibindo, na própria fala, o lógos pelo qual se vive. (...) é reconhecer que a fala já é um tipo de fazer, uma forma de ação que já é uma prática moral e um modo de vida”.

(Judith Butler)

Não se faz aqui uma aposta de que a produção, circulação e consumo da Música Sertaneja Universitária sejam balizados necessariamente por uma relação direta entre as temáticas de sua produção e um anseio público de identificação por tais narrativas, sejam de sofrimento ou de festejo. Ao mesmo tempo, seria apressado descartar a hipótese de que há, nessas narrativas, a existência de processos de identificação e, principalmente, de apropriação de tais temáticas pelo público, no sentido de tomar para si, reinterpretar e construir novos significados, numa contínua bricolagem.

A reincidência destas narrativas aponta para potencial discursividade de um *éthos*-sertanejo-universitário, como síntese cultural do grupo (relembre-se, sempre parcial e especulativo). Com ele, a descrição de corpos, de ações e de reações, jogos interpelativos e consequentes descrições de relações de poder, que podem ser reproduzidas pelos sujeitos que se identificam com o gênero musical nos ambientes de consumo de música, como os *shows*, e - por que não desconfiar? - também fora destes ambientes.

Em concordância com Vila (2014), considera-se que “(...) quando as pessoas se envolvem nesses encontros com a música popular, elas trazem uma miríade de identidades narrativas sobre quem são em termos de suas diferentes posições de sujeito” (Vila, p. 3). Nesse sentido, os fãs da Música Sertaneja participam e performam gostos (Hennion, 2011) de acordo com bagagens e anseios subjetivos, individuais e ao mesmo tempo coletivos, de uma comunidade que também negocia com culturas e significações mais gerais.

Nem a música vem vazia para encontrar seus ouvintes, nem as pessoas vêm vazias de tramas narrativas para uma interação onde elementos identitários estão em jogo. Eles têm memórias de histórias usadas no passado que são ativadas (e eventualmente modificadas) de uma maneira particularizada, em cada nova troca simbólica” (Vila, 2014, p. 51).

Há um caráter de relato nas narrativas das canções, que vai das relações amorosas, passando pelas festividades a outras situações cotidianas, o que se verá a frente. Há também situações em que o *outro* desses relatos é, nas canções do Sertanejo Universitário, aquele que se dedica à escuta, o que implica a formulação pelos produtores, cantores e compositores, de um *outro* imaginário, especulado.

Vê-se esse movimento também na relação que o “amador” (Hennion, 2011) desenvolve com os artistas. “A pessoa célebre não lida mais, no quadro de sua celebridade, com colegas, admiradores, clientes, vizinhos, e sim com um público” (Lilti, 2018, p. 15). Com isso, a popularidade “provoca reações afetivas poderosas nesse vasto público de curiosos e admiradores. Indivíduos que não conhece estão convencidos de manter com ele uma relação singular e se tornam, nesse sentido, *fãs*” (*Idem*, 2018, p. 73).

Dessa forma, a análise de uma Performatividade de Gosto e Gênero pede a consideração das narrativas da Música Sertaneja, sem dissociá-las das performances dos cantores e dos comportamentos – ações, reações e apropriações – que orbitam e sobrepõem essas performances e canções. Há sempre uma relação em aberto, uma performance que é, sim, para o *outro*, mas também elaborada por esse *outro*³¹.

Com isso, a avaliação de tais narrativas considera essas possibilidades de intervenção e repercussão de cantores e fãs. A discussão sobre performances e identificações, no plural, ao longo do trabalho, deve ser feita associadamente à atenção de não cair simplificação essencialista e identitária de sujeitos, sejam eles produtores ou supostos receptores.

³¹ Ações de interpelação nas músicas são discutidas no capítulo 4.

Para amostra dessas narrativas, análises breves das dez canções mais ouvidas em 2019, na plataforma *Spotify*, são apresentadas a seguir, com dados contextuais que as cercam. O objetivo nesse ponto é percorrer uma superfície do Sertanejo Universitário, que permita observar as performances que mais se destacam, considerando que elas oferecem a possibilidade de tatear elementos valorativos que as fornecem e sustentam. Portanto, um panorama mais geral para as produções do gênero no período observado.

3.1 Narrativas e elementos valorativos da Música Sertaneja

A canção mais ouvida de 2019, *Lençol Dobrado*, apresenta eu-lírico saudosista a um sentimento amoroso, uma relação que aparenta ter sido recentemente desfeita. Ao longo da narrativa da canção, visualiza-se a construção de uma masculinidade sensível, romântica, flutuante entre a negação e o choque do desfecho da relação:

Ah, mas quem eu tô querendo mesmo enganar
Fica difícil e até chato evitar
Sentir o fogo meu
Se misturar com o seu (*Lençol Dobrado*).

Há camadas que podem explicar a construção narrativa da canção, a começar pela trajetória do seu produtor, Eduardo (ou Dudu) Borges, que se apresenta com o nome que também rotula um projeto de lançamentos, o *Análaga*. O produtor iniciou sua carreira a partir de uma banda de rock, alinhada ao que se nomeou “Rock Cristão” (música gospel com elementos sonoros e visuais *pop*, cosmopolitas, mantendo uma narrativa cristã), com a banda *Resgate*.

O nome que divide os créditos ao lado da dupla revelação não é de nenhuma cantora ou banda, e sim de um novo projeto musical criado pelo produtor Dudu Borges, um dos mais prestigiados do meio sertanejo. É ele o responsável por oito das últimas 11

canções mais executadas do Brasil - de *Ai Se Eu Te Pego*, de Michel Teló (2011), a *Escreve aí*, de Luan Santana (2015)³².

Dudu Borges teve participação dos interpretes, João Gustavo & Murilo, na composição de *Lençol Dobrado*. Antes disso, em 2011, *Ai se eu te Pego*, interpretada por Michel Teló e produzida por Borges, alcançou repercussão mundial, contando com ampla impulsão nos mecanismos de busca após jogadores do Real Madrid, clube espanhol de futebol, comemorarem gols reproduzindo a coreografia da canção. O produtor criou esse projeto, nomeado Análaga, para testar sonoridades diferentes da Sertaneja Universitária, sendo reconhecido pela inserção de elementos eletrônicos nas músicas que produz.

Em *Lençol Dobrado*, o desejo é descrito como “fogo”, enquanto o ato sexual é aludido por “fazer amor”, expressão popular que pode desvelar a consideração do sentimento como impulso ou requisito para o sexo. A canção é sonoramente marcada por batidas eletrônicas, secas, misturadas a um sintetizador, sons de violão e à sanfona sertaneja, deixando visível mais um potencial processo de transculturação.

Há negociação com a produção musical *pop* norte-americana. Luan Santana, que interpreta canções de Análaga, é reconhecido como um cantor que realiza esse trânsito entre o sertanejo e a música *pop*, o que pode ser visto na pirotecnia embutida na estrutura de seus palcos, na iluminação, nos penteados, nas roupas que usa e nas narrativas que adota. *Acordando o Prédio*, videoclipe do cantor mineiro, produzido por Análaga, sintetiza parte do que se sugere³³.

A isso, acrescenta-se a recorrente assimilação no trabalho do produtor, Análaga, de instrumentos e sonoridades da música Sertaneja Universitária, como a sanfona, ao *Electronic Dance Music*. Esse fora um tipo de modulação da canção para reconhecimento do público no sucesso anterior e global, interpretado por Michel Teló, *Ai, Se eu te pego*, em 2011. Esse tipo de acionamento deve ser considerado relevante para o consumo da canção em seus ambientes

³² Mais em: < <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2020/01/09/lencol-dobrado-o-que-e-analaga-que-desbancou-marilia-mendonca-no-spotify.htm> >. Acesso em 22 de maio de 2021.

³³ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=mvWXaz0Gtbo> >. Acesso em 22 de maio de 2021.

de reverberação, especialmente na Europa, onde a noção de música Sertaneja não está contextualizada como o seu consumo em território brasileiro.

Com isso, o produtor aciona parte do imaginário Sertanejo Universitário, já descrito por Antunes pelas narratividades de relações descompromissadas e também corações partidos, mesmo atrelando a canção, sonoramente, ao ambiente da balada, da festa.

Meu lençol dobrado já ta todo bagunçado
E o seu cheiro no meu quarto
Tá de brincadeira
Já que esqueceu de tudo o que aconteceu
Aproveita e faz amor comigo a noite inteira (Lençol Dobrado).

O homem nesta canção não quer algo passageiro e não digere o término; deseja o retorno de alguém que não consegue esquecer, e que tem em sua memória afetiva o lençol dobrado e o cheiro (não o corpo), sem menções ao álcool e ao esquecimento.

Isso muda na segunda canção mais executada do mesmo ano, *Bebi, Liguei*, de Marília Mendonça. A composição³⁴ não é da interprete, também reconhecida por escrever para artistas reconhecidos na música sertaneja, como Henrique e Juliano e Jorge e Matheus, através de eu líricos masculinos e femininos. A trajetória da cantora inclui um período de composições que antecedeu o seu lançamento nacionalmente.

Desde que surgiu, Marília foi questionada e se tornou pauta pelo seu peso, por não usar salto alto e nem maquiagens carregadas³⁵. Não se pode traçar uma relação direta de causa e efeito entre isso e o fato de Marília Mendonça ter iniciado a sua carreira fora dos palcos, até poder performar as suas próprias canções. Entretanto, a impossibilidade de traçar tal paralelo não é o mesmo que dizer que tais ocorrências em sua estilização e gestualidade não devam ser consideradas como rasuras performativas relevantes.

³⁴ Philippe Pancadinha / Victor Hugo / Thales Lessa / Gabriel Agra.

³⁵ Disponível em: < <https://revistaquem.globo.com/QUEM-News/noticia/2021/01/marilia-mendonca-relembra-processo-de-emagrecimento-e-de-cirurgia-plastica.html> >. Acesso em 22 de maio de 2021.

Além dos questionamentos acerca do peso, Marília Mendonça também destoou em suas performances cantando sentada, no estilo acústico ou “barzinho, voz e violão”, o que fazia de sua presença algo que realocava a compreensão de performance sertaneja feminina, vista em cânones do gênero, como Sula Miranda e Paula Fernandes. Sua trajetória se assemelha em alguns pontos à de Roberta Miranda, que despontou no Sertanejo Romântico apenas depois de alguns anos trabalhando como maquiadora e assistente de estúdio de uma gravadora, compondo para artistas já reconhecidos no circuito.

Acordei mais uma vez embriagado
E o seu cheiro impregnado na minha roupa
Só ficou o resto do seu beijo na minha boca
Você deu corda e o coração entrou na força
A minha saudade já tinha tomado um rumo na vida
Mas desandou com a sua ligação perdida, ah (Bebi Liguei).

Como se lê, a música é narrada em primeira pessoa, que se identifica no masculino (“embriagado”). O álcool, já presente no título, amarra o conflito vivido por alguém que busca resistir - no exercício de sua sexualidade - a uma relação abusiva, não correspondida.

Deve-se ressaltar que a cantora não altera, em performance, o adjetivo “embriagado” para “embriagada”, o que é comum em diversos gêneros musicais, principalmente pelos cantores, passando despercebido pelo público quando a temática central, de sofrimento e decepção, se alinha ao título de “rainha da sofrência” atribuído à cantora.

A canção faz parte do projeto *Todos os Cantos*, que consiste numa série lançamentos feitos pela cantora de canções gravadas em diversas capitais do Brasil, em shows anunciados no mesmo dia da apresentação. Esta foi gravada em Natal, Rio Grande do Norte, e como todas as outras, uma a uma, foi disponibilizada em áudio (ao vivo) nas plataformas de *streaming* e audiovisual na rede social *Youtube*. Ela prossegue:

Faltou coragem pra dizer que não
Bebi, liguei, parei no seu colchão
Chego apaixonado e saio arrependido
Amar por dois só me dá prejuízo (Bebi Liguei).

Identifica-se nessa canção de letra curta a presença dos três elementos destacados como possíveis mediadores do gênero musical: festa, álcool e *sofrência*, de maneira interligada com problematizações para além de sua performance.

A cantora também participa de um projeto intitulado *Festa das Patroas*, ao lado da dupla de irmãs gêmeas, também sertaneja, Maiara e Maraisa, em shows pelo Brasil. Em música gravada pelas três, que leva o título do projeto, vê-se:

Você tem que aceitar
Que elas vieram pra ficar e vão te arrastar
Seu copo ela vai virar
E elas não são bobas, tão na festa das patroas (Festa das Patroas).

Embora o título de *patroa* tenha contradições classistas e heteronormativas, como um modo de reconhecimento dado pelo marido à esposa (“a patroa lá de casa”), ou também por essa contradição, a música é um exemplo das mediações da festa e do álcool na estilização de uma feminilidade afirmativa, que reside na canção atrelada ao que há algum tempo é descrito como um nicho musical, o *feminejo*.

Músicas de narrativas femininas e – às vezes - feministas, como são consideradas, colocam a mulher (e o feminino?) como cantante de situações anteriormente descritas como masculinas, bem como de posicionamentos e pautas ligadas a questões feministas, marcadamente um empoderamento das mulheres em movimento de independência em relação à figura masculina.

Deve-se observar que nem todas as pautas feministas cabem no gênero musical, sendo importante considerar a possibilidade de uma inversão de posições que ainda ocorra em binarismo homem – mulher. Com isso, mantêm-se a invisibilidade de pessoas negras, que não figuram em posição de destaques nas grandes bandas ou paradas, bem como a exclusão de sujeitos e temáticas que estejam ligadas aos LGBTQIA+³⁶. O conservadorismo deste meio, no tocante às diferenças de gênero (gêneros não heteronormativos, pelo menos), bem como à sexualidade, pode ser notado através de uma declaração do cantor Lucas Lucco.

³⁶ Essa problematização é retomada no capítulo em que proponho uma analítica Performativa de Gosto e de Gênero na Música Sertaneja Universitária.

Com *Paraíso*, ele realizou uma colaboração com a cantora *drag queen* (performada por um homem que se identifica homossexual), Pablo Vittar, parceria e figura raras no Sertanejo Universitário. Em entrevista à revista *Quem*, o cantor disse que fãs se sentem bem indo ao seu camarim “montados” de *drag*, e que por isso desenvolveu um contato com o público *LGBTQIA+*.

Entretanto, Lucco relata que a parceria com Vittar também trouxe dificuldades para a sequência de sua carreira artística, nesse gênero musical.

Eu, um artista heterossexual, recebi muitas críticas. [O sertanejo] é muito machista. É aquele negócio: ‘tenho quatro filhos, transo todo dia com minha mulher’. Muitos artistas até se distanciaram de mim por conta disso. Eu até acho bom.³⁷

Há canções que são cantadas por mulheres e que também geram debate, por exporem contradições em relação às narrativas do *feminejo*. Em *Cobaia*³⁸, terceira canção sertaneja mais ouvida de 2019, interpretada por Lauana Prado, Maiara e Maraisa, há controvérsias em torno do amor e da aceitação de determinados papéis sociais atribuídos às mulheres e que são contestados por movimentos feministas.

Você tem um emprego pra mim? Olha aí
Qualquer coisa que me mantenha perto de você
Posso fazer
Cafuné no cabelo
Vigio o seu sono, sei lá
Até provo o seu beijo
Pra ver se a barba vai me arranhar
Eu posso ser fiscal do seu olhar
Nem precisa pagar (Cobaia).

³⁷ Disponível em: < <https://revistaquem.globo.com/Capa/noticia/2020/05/lucas-lucco-me-transformei-por-meio-dos-erros-e-das-quedas.html> >.

³⁸ Composição de Bruno Caliman. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=-ZByWa9hH5s> >. Acesso em 21 de junho de 2021.

Logo se vê, nos versos iniciais, tratar-se de alguém que sofre por quem não se interessa por uma relação próxima, ou que pelo menos não está disposta a uma relação monogâmica. As três cantoras interpretam, nesse caso, um sujeito que, exageradamente, dispõe-se a situações extremas para conseguir suprir a falta de um *outro*.

Pego sua toalha
 Pra quando você sair do banho
 Posso ser a cobaia
 Pra quando você fizer seus planos
 Quando for beijar alguém
 Testa esse beijo em mim
 Antes de amar, meu bem
 Testa esse amor em mim
 Me prenda, me abraça e não saia
 Aceito esse emprego de cobaia (Cobaia).

Nesse caso, há algo mais perceptível que na música de Mendonça. Apesar de ter sido composta por um homem, Bruno Caliman, atividades domésticas ou individuais (pegar a toalha) e até mesmo a aceitação de ser subjugado, ainda que figurativamente, a um “emprego de cobaia”, são materializadas pela voz e corpo de três mulheres.

Em defesa, poder-se-ia argumentar suposta neutralidade do eu lírico, ou seja, a impossibilidade de reconhecimento sobre a narrativa ser construída por uma figura masculina ou feminina. Ainda assim, o que se sobressai é o canto das mulheres, na performance de sofrência, destacada pelo timbre agudo das cantoras. Em entrevista, Lauana Prado respondeu sobre o tema e a interpretação que tem da canção:

Nos versos “Você tem um emprego pra mim?/ Pego sua toalha pra quando você sair do banho/ Posso ser a cobaia pra quando você fizer seus planos”, a cantora brinca com a possibilidade de um chaveco bem-humorado. — É uma forma de empoderamento. De uma atitude moderna na hora da conquista, por parte da mulher — defende a representante do ‘femenejo’ (*sic*)³⁹.

³⁹ Disponível em: < <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/nova-voz-do-sertanejo-lauana-prado-aceita-ate-ser-cobaia-mas-ameaca-colocar-traidores-no-serasa-em-suas-cancoes-23295535.html> >.

Por outro lado, no Jornal Folha de São Paulo, pode-se ler uma declaração da cantora sobre o álbum, *Livre*, e parte de sua percepção sobre o *feminejo* e a participação das mulheres na Música Sertaneja Universitária:

A artista também não gosta de dar rótulos para sua música, ou de classifica-la como ‘feminejo’. ‘Entendo o ‘livre do meu álbum como um novo momento em que não precisamos mais fazer essa analogia de homem ou mulher (...) A mulher já conquistou seu espaço nessa música’⁴⁰.

As declarações, postas em ordem cronológica, mudaram por motivos que não podem ser esclarecidos ou interpretados simploriamente. De todo modo, é notável uma mudança de postura da cantora, em relação a se enquadrar ao nicho do *feminejo*, em primeiro momento, e em seguida afastar-se de “rótulos”, declarando não haver necessidade de que as mulheres lutem por espaço no gênero musical, suposto lugar equânime.

A quinta música mais ouvida de 2019 é *Notificação Preferida*⁴¹, interpretada por Zé Neto e Cristiano. A alusão à notificação preferida é colocada em simbologia ao recebimento de mensagens através dos aplicativos de telefones celulares (*smartphones*). Na canção, um homem que sofreu por amor discursa, em tom de vingança, em redenção, afirmando não ter mais afeto por quem lhe deixou em desgraça.

Já doeu, mas hoje não dói mais
Tanto fiz que agora tanto faz

O nosso amor calejou
Apanhou, apanhou que cansou
Na minha cama ‘cê’ fez tanta falta
Que o meu coração te expulsou

Não tem mais eu e você
Tá ‘facin’ de entender
Você me deu aula de como aprender te esquecer (Notificação Preferida).

⁴⁰ Ver em: < <https://f5.folha.uol.com.br/celebridades/2019/10/lauana-prado-diz-que-sertanejo-ainda-tem-que-quebrar-muitas-barreiras-de-ego.shtml> >.

⁴¹ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=rYKOUKaWEjg> >. Acesso em 21 de junho de 2021.

A construção narrativa sugere um acerto de contas, um diálogo entre um ex-casal, invertendo, como em um jogo, as posições de quem dá as ordens ou toma as decisões, e o *outro*, que fica em desvantagem em relação a isso, em passividade.

Foi, mas não é mais a minha notificação preferida
 Já foi, mas não é mais a número um da minha vida
 Sinto em te dizer
 Mas eu já superei você (Notificação Preferida).

A quinta colocação na lista das mais ouvidas é também reflexo de uma polaridade masculina na música sertaneja: o homem é narrado como uma figura que oscila entre dois extremos. O primeiro, da conquista, é explorado nas canções de ostentação, nas referências ao bar, à bebida ou à festa. Em contraposição a esta elaboração de um imaginário masculino, surge o macho ferido. Triste por um amor não correspondido, abandonado por alguém, a figura masculina adota outra corpagem: a de injustiçado, de sensibilidade, um sentimentalismo que o coloca quase em situação de vítima.

Zé Neto e Cristiano eram populares antes do sucesso de *Notificação preferida*, e em 2018 repercutiram com *Largado às Traças*⁴². Também em tom de sofrimento, no DVD acústico, a dupla exemplifica um dos polos que é lugar-comum na elaboração da figura masculina na música Sertaneja Universitária.

Com a canção, a dupla recebeu no *Domingão do Faustão*, tradicional programa exibido aos domingos na televisão pela Rede Globo, o *Troféu Domingão* na categoria “Música do Ano”.

Meu orgulho caiu quando subiu o álcool
 Aí deu ruim pra mim

⁴² Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=WcTRQXtXJPs> >. Acesso em 21 de junho de 2021.

E, pra piorar, tá tocando um modão
De arrastar o chifre no asfalto

Tô tentando te esquecer
Mas meu coração não entende
De novo, eu fechando esse bar
Afogando a saudade num querosene (Largado às Traças).

A canção recorre às narrativas de sofrimento e da ingestão de álcool como forma de amortecer um fracasso conjugal. Após a entrega do prêmio, a dupla dedicou-lhe ao presidente Jair Bolsonaro, negacionista científico, alçado pelo conservadorismo e defensor de causas como a “família tradicional brasileira” e a posse de armas.

O presidente também é marcado por declarações homofóbicas e racistas, o que fez com que a dedicatória dos cantores dividisse o público pelo alcance que a música ganhara naquele ano. *“Bolsonaro! Alô, capitão, este aqui é pra você, óh! Melhores do Ano! Temos certeza de que você vai ser o maior presidente do ano, da História deste País. Vamos descer a rampa juntos! É nós!”*⁴³.

Em janeiro de 2020, um grupo de cantores sertanejos visitou o presidente, Jair Bolsonaro, entre eles as duplas Henrique e Juliano e Zé Neto e Frederico. O grupo solicitava ao presidente o fim da meia-entrada nos eventos, e publicou uma carta de apoio à sua gestão⁴⁴.

Como em todos os campos e gêneros musicais, há divergências entre os cantores. Na campanha eleitoral de 2018, na qual o presidente Jair Bolsonaro foi eleito, Marília Mendonça aderiu ao *Movimento Ele Não (#EleNão)*, em posição contrária às declarações e, principalmente, a eleição do então candidato.

A cantora gravou vídeos curtos, nomeados *stories*, e publicou na rede social *Instagram*. As postagens foram excluídas após algumas horas. Parte dos seguidores da

⁴³ Ver em: < <https://vejasp.abril.com.br/blog/pop/ze-neto-e-cristiano-globo-bolsonaro/> >.

⁴⁴ Ver em: < <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/01/sertanejos-encontram-bolsonaro-e-chamam-meia-entrada-de-injustica-historica.shtml> >.

cantora, eleitores do presidente, ameaçou a ela e a sua família, o que foi relatado pela própria através da mesma rede social⁴⁵.

Marília Mendonça também figura duas vezes na lista das dez canções mais executadas de 2019, com *Vou Ter que Superar*⁴⁶ (na sexta posição), fazendo participação em gravação ao vivo da dupla Matheus e Kauan, e com *Todo Mundo Vai Sofrer*⁴⁷. A fórmula se repete: álcool e *sufrência*.

A garrafa precisa do copo
O copo precisa da mesa
A mesa precisa de mim
E eu preciso da cerveja

Igual eu preciso dele na minha vida
Mas quanto mais eu vou atrás, mais ele pisa
Então já que é assim
Se por ele eu sofro sem pausa
Quem quiser me amar
Também vai sofrer nessa ‘bagaça’ (Todo Mundo vai Sofrer).

Dessa forma, a “rainha da *sufrência*”, também já exaltada nas redes sociais, em analogia, como Adele brasileira⁴⁸, dá uma divertida ao sofrimento, que é cantado por ela e seus fãs no projeto *Todos os Cantos*, na gravação de show em Boa Vista-RR.

Quem eu quero, não me quer
Quem me quer, não vou querer
Ninguém vai sofrer sozinho
Todo mundo vai sofrer (Todo Mundo Vai Sofrer).

⁴⁵ Disponível em: < <https://extra.globo.com/famosos/marilia-mendonca-denuncia-ameacas-apos-aderir-campanha-contra-jair-bolsonaro-23099292.html> >. Acesso em 05 de maio de 2021.

⁴⁶ Composição de Waldeir Pira / Vitor Ribas.

⁴⁷ Composta por Larissa Ferreira / Isaias Junior / Diego Silveira / Renno Poeta.

⁴⁸ A analogia é feita por conta das recorrentes temáticas de desilusões amorosas tanto pela cantora brasileira quanto pela britânica. Ver mais em: < <https://revistaquem.globo.com/QUEM-News/noticia/2019/02/marilia-mendonca-e-aclamada-chamada-de-adele-brasileira-apos-show-lotado-em-portugal.html> >.

A cultura da festa, o álcool, os jovens (e também os mais experientes), bem como as relações desapegadas, nas quais são todos vítimas e também algozes, ao menos nas narrativas sertanejas, se materializam na performance coletiva da canção. Falando sobre sofrimento, traição (ou mais explicitamente o “chifre”), as pessoas mimetizam coletivamente a *sufrência*: viram copos, cantam de olhos fechados, se movimentam individualmente, com os braços contra o corpo, a simular uma dança que poderia ser a dois.

Copo, mesa, cerveja, sofrimento e amor, tudo na mesma canção. As vozes das mulheres são as mais ressonantes em coro. Como na canção *Festa das Patroas*, onde se enuncia: “seu copo ela[s] vai[ão] virar
E elas não são bobas, tão na festa das patroas” (*Festa das Patroas*).

Em *Todo Mundo Vai Sofrer*, a cantora e os fãs materializam, individualmente e coletivamente, uma expressão de *sufrência* onde, aparentemente, não há sofrimento, mas alegria e empolgação. A canção e os corpos que a performam atribuem e recebem significado.

A relevância da gestualidade para estudos de gênero foi abordada por Susan Foster (1988), que sugere que a noção de coreografia pode ser melhor aplicada aos estudos do que a de performance.

Coreografia, a tradição de códigos e convenções através dos quais o significado é construído na dança, oferece uma estrutura analítica social e histórica para o estudo de gênero, enquanto performance se concentra na execução individual de tais códigos” (FOSTER, 1998, p. 5, tradução nossa).

Desse modo, sendo um ato balizado em códigos e significados coletivos, realizado, a um só tempo, por um e por vários,

a coreografia constrói uma imagem de comunidade, que articula identidades individuais e coletivas (...) criada por agências individuais ou coletivas, improvisada ou designada anteriormente, se destaca de qualquer apresentação como a pontuação de um plano abrangente que evidencia uma teoria da incorporação (*Idem*, 1998, p. 9-16).

Na nona posição, *Cem Mil*, de Gustavo Lima, é influenciada pela *bachata*, ritmo popular na República Dominicana, novamente ilustrando os processos de transculturação no gênero musical. A *bachata* é descrita como um derivante dançante do bolero, musicada através do “(...) bongô, instrumento com dois pequenos tambores unidos, e da güira, cilindro de metal que produz um som mais sutil”⁴⁹.

Novamente, a narrativa da canção é amarrada pelo sofrimento de uma desilusão amorosa, com os versos iniciais que dizem: “*Não fale mais o meu nome/ Não me telefone/ Por favor, não pergunte por mim/ Vê se me esquece e some/ Se eu te ver de longe/ Viro a cara e finjo que não vi*”. A canção apresenta uma pegadinha: o eu lírico é, na verdade, um “bom rapaz”, que sofre pelo amor perdido e reprime o sentimento amoroso, persistente.

Mas eu não vou mentir
Tá doendo lá no fundo
Sem você, eu não consigo mais dormir

Vamos fazer assim
Melhor não me procurar
Porque eu morro de medo de te perdoar

Eu tô falando mal de você, iê!
Que você nunca soube fazer, iê!
Cem mil com quem quiser eu aposto
Se ela bater o dedo eu volto!
Ela não vale um real, mas eu adoro! (Cem Mil).

A composição é do próprio Gustavo Lima, em parceria com Thierry Coringa. O cantor, que dispensou o que foi considerada a música do carnaval de 2019, *Jenifer*, gravada por Gabriel Diniz, também se mostra comedido nos seus versos. O sexo é narrado de maneira velada (“Você nunca soube fazer”). O homem aqui é frágil, apesar de difamador. Banca sua virilidade frente aos outros, mas entrega ao ouvinte uma versão sensível de si, apaixonada,

⁴⁹ Disponível no portal G1. Para a matéria completa, ver: < <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2018/09/04/o-que-e-bachata-ritmo-latino-que-foi-engolido-pelo-reggaeton-volta-como-queridinho-do-sertanejo-brasileiro.ghtml> >.

sofrida. Uma versão de masculinidade que ocupa o mesmo polo da apresentada na canção que fecha a lista das dez canções mais ouvidas, *Tijolão*.

Na canção de Jorge e Matheus⁵⁰, é novamente apresentado ao público o homem da *sofrência*, embora com maior caráter heteronormativo:

Eu te conheci depois que a gente largou
Será onde é que arrumou todo esse ódio de mim?

Agora eu tô aqui
Num bar de currutela
Abrindo cerveja com o dente
Tentando te passar pra frente, quem dera
Por que você não me bloqueou
Pra eu parar de chorar em cima da tela? (Tijolão)

Mais uma recorrência dos possíveis temas mediadores: a festa não emerge, apenas o bar que, em consequência, direciona para a ingestão de álcool e para o sofrimento. O eu-lírico masculino continua sensível, mas não se afasta de alguns lugares comuns da heteronormatividade: seja ao abrir a cerveja com o dente ou por frequentar o *bar de currutela*. O termo, comum no estado de Goiás, toma significados variáveis, desde bares mais simples em pequenas vilas a prostíbulos, de forma que um acaba se associando ao outro e tendo, na canção, carga pejorativa.

O “passar pra frente” também pode ser lido como uma situação de objetificação da mulher, que poderia ser dispensável, descartável, mas não é, nesse caso, apenas por ter despertado algum afeto no sujeito masculino, que sofre.

Eu vou trocar meu celular num Nokia tijolão
Que só manda mensagem e faz ligação
Se eu ver mais um vídeo seu, sem eu, sendo feliz
Certeza que a minha vida vai tá por um triz
Me mata não! Essa internet virou arma na sua mão (Tijolão).

⁵⁰ Composta por Rafael Borges / Larissa Ferreira / Diego Silveira.

Nokia tijolão é referência aos primeiros aparelhos telefônicos celulares, que não disponibilizavam acesso à internet, o que permitiria tranquilizar o sofredor, incapaz de acompanhar através de um aparelho antigo as publicações da mulher, que vive feliz.

Nesta música se repete algo visto anteriormente, em *Bebi Liguei*, o que aponta para outra característica da música Sertaneja Universitária: mais do que a utilização das novas tecnologias, como as plataformas de *streaming* *Deezer*, *Spotify* e *Youtube*, para circulação das produções musicais, também há a inclusão de experiências possibilitadas pelas ferramentas tecnológicas nas narrativas das canções do gênero musical.

A observação dessas narrativas apresentam indícios de performatizações de Gosto, Gênero e Sexualidade mediados pela *sofrência*, pelas festas e ingestão de álcool no sertanejo. Além disso, e tão importante quanto a análise das canções e suas narrativas, é relevante a observação das contradições e de outras camadas performáticas para além delas. É o diálogo que Vila (2011) faz com a literatura de Simon Frith, sobre a forma como os indivíduos se identificam e se apropriam de diversos gêneros musicais.

Daí que os ouvintes “comuns” não estariam preocupados, como estariam os musicólogos, com o problema do sentido imanente da música, mas, ao contrário, sua preocupação se centraria no que a música significa para eles. Assim, o que Frith sugere é que, se o sentido da música não se localiza no interior dos materiais musicais, a única alternativa é localizá-lo nos discursos contraditórios por meio dos quais as pessoas dão sentido à música (Vila, 2012, p. 254).

Se esse processo é longo e se dá para além dos limites das canções, mas sim no que se faz, também, na apropriação delas pelos indivíduos comuns, chamados aqui de ouvintes ou, em casos mais engajados, de fãs ou “amadores”, é importante a manutenção de observação das chaves-performativas.

Para compreensão dessas mediações que se tornam possíveis a partir e através delas, deve-se pensar os grupos de artistas e fãs como algo que vai além dos números e estatísticas cotidianamente oferecidos nas redes. Isso não quer dizer que não seja relevante ter em mente o que as plataformas de *streaming* oferecem aos usuários. Quer dizer que, tão importante quanto compreender estes mecanismos, é observar o que os usuários fazem com as

performances e ferramentas que lhes são oferecidas, em ações que ficam disponibilizadas nestas próprias redes através de rastros como os comentários, a utilização de botões como “gostei” e “não gostei”, compartilhamentos, registros de vídeo, entre outros.

Até aqui, viu-se como o gênero sertanejo passa a se reconfigurar em suas valorações e narrativas. As músicas que enunciavam a vida no campo, suas belezas e dificuldades, de duplas e cantores como Roberta Miranda, Leandro e Leonardo, Zezé de Camargo e Luciano, Chitãozinho e Xororó, João Paulo e Daniel, se reformulam em narrativas do cotidiano e experiências de cantores jovens, nas baladas, no bar, em seus relacionamentos amorosos.

A partir do chamado Sertanejo Universitário, emerge uma nova geração de cantores como Luan Santana, Gustavo Lima, Jorge e Matheus, Henrique e Juliano, Marília Mendonça, Maiara e Maraisa, Simone e Simaria, Naiara Azevedo, que remodelam, junto a produtores e compositores e fãs, um *èthos* e os direcionamentos da Música Sertaneja Universitária no Brasil.

4 A POTÊNCIA DA SOFRÊNCIA: INTERPELAÇÃO E DESGRAÇA

“Desse modo, poderíamos dizer, de maneira reflexiva e com certa dose de humildade, que, no início, Eu sou a minha relação contigo, ambigualmente interpelada e interpelante, entregue a um ‘tu’ sem o qual eu não posso existir e do qual dependo para sobreviver”.

(Judith Butler).

A corrente da Música Sertaneja Universitária marcada por expressões de sofrimento nas narrativas de suas canções é reconhecida como música sertaneja de *sufrência*. As formas expressivas do suposto sofrimento variam, mas, em linhas gerais, podem ser observadas quando o eu-lírico narra histórias de fracassos amorosos, majoritariamente em primeira pessoa, bem como numa gestualidade que é construída, performaticamente, pelos cantores e fãs do Sertanejo Universitário.

Para os fins dessa pesquisa, tornam-se relevantes as condições que possibilitaram a emergência dessa *sufrência* - quais seriam? Em que momento as manifestações de sofrimento se tornam fortes, a ponto de caracterizarem uma corrente do gênero, guiando listas e dando reconhecimento aos artistas como reis ou rainhas da *sufrência*? Quais usos esses artistas e também o público fazem dessas fabulações? Por fim, haveria alguma linearidade nas temáticas e performances de sofrimento na música sertaneja ao longo do tempo?

Durante as três fases da música sertaneja - apresentadas anteriormente como música Caipira, o Sertanejo Romântico e o Universitário - encontram-se canções que relatam fracassos amorosos e sofrimento. “*Saudade, palavra triste, quando se perde um grande amor/ na estrada longa da vida, eu vou sofrendo a minha dor*”, cantavam Cascatinha e Inhana, em *Meu Primeiro Amor*, canção gravada em 1952, um dos vários clássicos do gênero com essa temática.

Analisando as canções atuais relacionadas à *sofrência*, há quem pense que a corrente atual pode sinalizar uma volta às formas anteriores de produção e performance da música sertaneja, uma forma de autorreferência. É o caso de Jáuregui (2019), que observa nas expressões de sofrimento dessas canções sertanejas, ao longo da década de 2010, um possível afastamento das performances do Sertanejo Universitário, que, durante os anos 2000, era marcado por temas de amores descompromissados e festas. Isso coincidiria com um momento de crescimento econômico e social do Brasil ao longo da referida década.

Nessa premissa, o consumo da música sertaneja, anteriormente pautado por momentos de alegria e, em casos, também de ostentação (veja-se *Camaro Amarelo*, de Munhoz e Mariano⁵¹), se reorganiza, de forma que “a euforia, as relações descompromissadas e o esbanjamento financeiro, característicos desse subgênero nos anos 2000, parecem perder espaço nas frequências radiofônicas” (Jaurégui, 2019, p. 87). O autor sugere uma possibilidade de retorno às características de fases anteriores da música sertaneja, como ao Sertanejo Romântico, por exemplo, onde o sofrimento era visto em canções de Chitãozinho & Xororó, Leandro & Leonardo e Zezé di Camargo & Luciano.

Uma característica da forma universitária de vocalizar essas expressões de sofrimento esta na voz aguda, em tom alto. Isso parece ser residual de outras correntes do gênero, visto que os cantores, da fase Caipira ao Sertanejo Romântico, seriam reconhecidos por essa forma de impostação, como Chitãozinho e Zezé *di* Camargo. Marília Mendonça, Gustavo Lima, Matheus e Kauã, dentre outros, exibem certa manutenção dessa maneira de canto, ainda que numa forma de citacionalidade que, por efeito, provoca rupturas e realocações nos modos de valoração e reconhecimento. Marília Mendonça, por exemplo, explicou como muda a entonação de sua voz de acordo com o gênero musical da canção que irá cantar, bem como da emoção que pretende passar aos ouvintes através da voz⁵².

No entanto, possíveis fatores para esse modo de entonação pelos cantores são localizados anteriormente a rotulação caipira, na comunicação dos nativos brasileiros. Magda

⁵¹ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=M79e5ji-53w> >. Acesso em 25 de março de 2021.

⁵² Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=W_oyLTCeW4c >. Acesso em 24 de maio de 2021.

Pucci (2016) analisou as influências dos cantos indígenas na Música Popular Brasileira, e aponta estratégias de ressignificação de danças, melodias e cantos indígenas por parte dos colonizadores portugueses.

A origem da música caipira encontra resquícios no período da catequização realizada pelos jesuítas entre os séculos XVI e XVIII, que empenhados em estabelecer uma comunicação com os indígenas, usavam melodias e danças realizadas por eles. A estratégia foi usar melodias indígenas com letras em latim e vice-versa, melodias do cantochão com letras em guarani (PUCCI, 2016, p. 14-15).

A pesquisadora também analisa documentos que mostram como colonizadores portugueses se referiam com estranhamento e violência à presença da voz e do canto em rituais indígenas. Segundo Pucci (2016),

[...] o que observamos, nos documentos do séc. XVI até início do séc. XX, são comentários de caráter negativo, que denotam um grande estranhamento, expresso através do uso de adjetivos como *estridente, ensurdecadora, desagradável, ruidosa, arrastada e fanhosa*. (*Idem*, 2016, p. 8).

Essas adjetivações são reproduzidos por parte da crítica musical que se refere à música sertaneja como algo sem valor artístico. São recorrentes manifestações que se amparam na desvalorização dessas características de entonação vocal⁵³, reproduzindo e tomando como parâmetro qualitativo discursos etnocêntricos, que se baseiam na música e no canto europeu erudito.

Ainda de acordo com Pucci (2016), na análise de canto e de melodias indígenas,

⁵³ “O critério dessa gente (empresários e produtores, sobretudo) é fazer ruído, barulho”, diz o trecho de uma crítica sobre o panorama de produção de música sertaneja, que pode ser acessado em: < <https://www.revistabula.com/8717-15-musicas-sertanejas-que-voce-nao-precisa-ter-vergonha-de-ouvir/> >. Acesso em 04 de abril de 2021.

(...) há vários tipos de nasalidade e de guturalidade além do uso dos gritos, do canto falado (*sprechgesang*), do tom declamado, do uso de suspiros, de golpes de glotes, mudanças de registros e assovios que dão à música indígena um enorme colorido (IBIDEM, 2016, p. 10).

A composição e narrativas das canções de *sofrência* também mostram outro de seus pontos característicos: a interpelação, que desvela jogos de alteridade. Nessas canções, a interpelação é um ato realizado pelo eu-lírico, majoritariamente em primeira pessoa, e consequentemente incorporado pelo seu interprete. Queixar-se do – e com - *outro*, que magoa; relatar ao *outro* a dor sentida, manifestada em sofrimento; ou convocar o ouvinte, enquanto *outro*, para “sofrer junto”, são algumas das relações potenciais e que se direcionam da produção ao consumo dessas canções.

Em trabalhos anteriores⁵⁴, pesquisadores deram atenção a processos interpelativos na música, de maneira geral, e às inscrições que os jogos de alteridade provocam nas dinâmicas da música popular massiva: entre cantores e seus públicos; na construção imaginária de um público-alvo; nas apropriações possíveis – e dificilmente projetáveis – entre o si e o *outro*, bem como *no si* e *no outro*. Essas emergências do si mesmo e do *outro*, sempre de maneira interdependente, também foram anteriormente observadas por Frith (1996), de maneira particular nas produções musicais, quando argumentou sobre coletividades e subjetividades que a música põe em jogo em uma mesma dinâmica. Nas palavras do autor,

A identidade não é uma coisa, mas um processo - um processo experiencial que é mais vividamente compreendido como música. A música parece ser uma chave para a identidade porque oferece, de forma tão intensa, um senso de si mesmo e de outros, do subjetivo no coletivo. A experiência da identidade descreve ao mesmo tempo um processo social, uma forma de interação e um processo estético (FRITH, 1996, p. 110, tradução nossa).

Em diálogo com Frith (1996) na observação das relações de interpelação desveladas na e pela música, Vila se detém às relações entre o consumo musical e as dinâmicas de

⁵⁴ Ver Janotti Jr; Alcantara. O Videoclipe na Era Pós-Televisiva. Appris; 1ª edição, 2019.

identificação na cultura jovem da América Latina, e aponta que “a teoria da interpelação alega que a música popular é um tipo particular de artefato cultural que fornece às pessoas diferentes elementos que utilizam em seus processos de identificação” (p. 22). A partir disso,

(...) sons, letras, performances - tanto de músicos quanto de público -, mas também o que é escrito ou discutido sobre música em conversas cotidianas, revistas, rádio, televisão, Internet ou *YouTube*, por um lado, fornecem maneiras de ser e se comportar e, por outro, oferecem modelos de satisfação psíquica e emocional” (VILA, p. 22).

Na *sofrência*, a interpelação nas canções também emerge como estratégia para invocar maior realismo à expressão do sofrimento, como se vê em Marília Mendonça: “E agora será que aguenta a barra sozinha?/ Se sabia de tudo, se vira, a culpa não é minha”; “Então me diz o que é amor pra você?/ Até agora não consigo entender”⁵⁵; ou em Gustavo Lima: “Sempre a voar, pensamento distante/ E eu me pergunto: O que foi que fiz?/ Mas são palavras que ninguém responde, te vejo infeliz”⁵⁶.

Essas estratégias foram objeto de investigação de Jáuregui (2019), que realizou análise de discurso das canções sertanejas mais tocadas nas emissoras de rádio, no Brasil, ao longo de 2016:

Na maioria dos casos, o tu invocado seria também o objeto de desejo com quem o sujeito da narrativa espera (ou esperou em algum momento) entrar em conjunção (...). É interessante observar que as canções constroem cenas de diálogo em que uma paixão é comunicada para alguém. Na maioria dos casos, o(a) narrador(a) se dirige para o próprio objeto de sua paixão, narrando sua tristeza, medo, frustração, inconformismo, raiva, ódio, desejo de vingança, saudade e, de forma menos presente, felicidade ou resignação. (JÁUREGUI, 2019, p. 81).

⁵⁵ As canções atribuídas a Marília Mendonça são *Infidel* e *O que é amor pra você*, e podem ser consultadas em: < <https://www.letras.mus.br/marilia-mendonca/> >. Acesso em 14 de abril de 2021.

⁵⁶ A canção *Na hora de amar* é uma versão sertaneja de *Spending My Time*, do grupo Roxette. Disponível em: < <https://www.letras.mus.br/gusttavo-lima/na-hora-de-amar/> >. Acesso em 14 de abril de 2021.

Dessa forma, visualiza-se o desejo nas canções de *sofrência* sendo sustentado pelas colunas do *alter*.

Hegel diz que é apenas através do reconhecimento e do conhecimento de um outro que o 'Eu' pode conhecer a si mesmo, de modo que o desejo é sempre o desejo por algo que é 'Outro', o que acaba por ser um desejo do próprio sujeito (Butler *apud* Salih, 2013, p. 41).

Também em 2016, Jauregui verifica a diminuição dos ritmos acelerados na produção de música sertaneja, bem como do que chama de *Tchê music*, produções musicais do Sul do Brasil, que colocam o acordeom em evidência e tem como um dos expoentes o cantor Michel Teló. “Em vez disso, a influência do arrocha, que já tinha sido identificada pela bibliografia consultada, parece ganhar ainda mais força e, por conseguinte, timbres e padrões rítmicos desse gênero (com sua herança do bolero e da *bachata* caribenhas)” (Jauregui, 2019, p. 83).

Essas influências sonoras também podem explicar, em mais uma entrada possível, a guinada que ocorrera não apenas na melodia das canções, mas também em suas temáticas e performances. No arrocha, subgênero reconhecido pelas canções românticas e trágicas, pejorativamente adjetivadas como música “brega”, já circulava a expressão *música de “sofrência”*, termo que posteriormente é incorporado ao gênero sertanejo, embora a tristeza e o sofrimento possam ser encontrados em algumas canções sertanejas há muitos anos atrás.

Considerando a existência de um tipo de felicidade compulsória para validação de êxito individual, a partir de uma política neoliberal no país, Brasiliense e Seixas (2020) questionam como é possível haver tamanha demanda por canções que destacam histórias de fracasso e de sofrimento. Analisando o contexto da música sertaneja recente, consideram haver dois eixos que poderiam ser classificados contraditórios, mas que funcionam de forma sincronizada na cena: uma “cultura da felicidade” e uma “cultura do sofrimento”. A cultura da felicidade “(...) tem se revelado no senso comum como elemento fundamental para nossa existência” (p. 23), enquanto a cultura do sofrimento seria “(...) a versão moderna da antiga dor de cotovelo, dando voz musical a um sem número de corações partidos com representação expressiva pelos arranjos ditos sertanejos” (Brasiliense; Seixas, 2020, p. 23).

Os autores consideram ainda haver uma ruptura em relação à abordagem do sofrimento na música de dor de cotovelo para a *sofrência*: segundo apontam, o primeiro sinaliza certa esperança, a possibilidade de recuperação e de riso a partir do amor, enquanto o segundo seria marcadamente fatal. “A versão contemporânea da palavra *sofrência* não revela mais a característica da paciência e nem de mais nenhum traço de felicidade. Em lugar de paciência vemos o vocábulo carência, e ao invés de dor, encontramos sofrimento” (Idem, 2020, p. 26).

Nessa mudança, Seixas e Brasiliense encontram o que acreditam ser um indício de virada perspectiva também em relação ao sofrimento cotidiano: se em algum passado o sofrimento fora demonstrado e sentido como algo natural, em toda a sua duração, haveria a passagem para um contexto neoliberal, onde há compulsão pela felicidade, urgência, de modo que este sentimento seja naturalizado e tomado como indicativo básico de sucesso e saúde individuais.

Sant’anna (2008) reflete como a interpretação da dor e do sofrimento no cotidiano das pessoas é modulada ao longo do tempo:

Desde a invenção da anestesia no século XIX, a dor não tem mais utilidade. Anteriormente, ela fazia parte de um rito, mostrava a coragem, tinha uma utilidade moral. Porém, hoje há uma terrível aversão ao sofrimento. Na verdade, negam que o sofrimento possa ter alguma naturalidade. Nossa cultura acha que o sofrimento não é normal, não é natural; natural é ser feliz e alegre, 24 horas por dia (SANT’ANNA, 2008, p. 41).

A expressão *dor de cotovelo* também apresenta reminiscências em performances de *sofrência*. Segundo Brasiliense e Seixas (2020), cunhado por Lupicínio Rodrigues, o termo é ilustração do efeito causado pelo modo de apoio do sujeito que sofre na mesa de um bar, utilizando os cotovelos como apoio para a cabeça. Nas danças das músicas com narrativas de *sofrência*, os cotovelos são levados junto ao colo e uma das mãos cobre o rosto, o que seria, em tese, uma readaptação da caricatura do sofrimento, agora em dança. De todo modo, permaneceria aí uma diferença básica entre as canções de dor de cotovelo e as contemporâneas, atreladas à *sofrência*.

Enquanto as canções de dor de cotovelo trazem um quadro em que a tristeza é vivida sem pressa até sua última gota amarga de dor, as canções de sofrência buscam criar um cenário de uma tristeza alegre por assim dizer, da qual se apropria para uma rápida recuperação da desventura amorosa apoiada em uma autossuficiência neoliberal, uma aceleração no processo de superação do sofrimento para ser capaz de exibir sua felicidade, mesmo que efêmera, durando apenas o tempo da canção, ou da dança (BRASILIENSE; SEIXAS, 2020, p. 27).

Sobre a origem do termo “*sofrência*”, localizam uma canção do ano de 1960, *Canto Chorado*, de Billy Blanco, reconhecido entre cantores de bossa-nova. É outra versão para o surgimento do rótulo, anterior à consolidação do arrocha baiano.

Nela Blanco explica o significado do termo na própria letra da canção: “só mesmo a palavra sofrência / que em dicionário não tem / mistura de dor, paciência / que riso que é canto também” (BLANCO, 1969). Já o termo, quando atualizado e relacionado ao cantor Pablo, conhecido como o rei da sofrência, ganha novos contornos. A definição encontrada em diferentes fontes se refere à junção dos vocábulos sofrimento e carência (SOFRÊNCIA, 2019a; 2019b) (IDEM, 2020, p. 26).

O jornalista e pesquisador de música sertaneja, André Piunti, roteirista do quadro especial *Bem Sertanejo*, do programa semanal *Fantástico*, na Rede Globo, também observa as relações entre o arrocha e a *sofrência* da música sertaneja. Segundo Piunti, “(...) o termo surgiu na Região Nordeste com o arrocha - gênero musical originário da Bahia. Ele lembra que cantores (como Pablo) usavam o termo para contextualizar letras extremamente tristes”⁵⁷. O fluxo e a adaptabilidade entre as duas expressões musicais, o arrocha e a *sofrência* sertaneja, podem ser exemplificados pela atuação de um cantor baiano, Thierry.

⁵⁷ Disponível em: < <https://g1.globo.com/sp/campinas-regiao/rodeio-de-jaguariuna/2017/noticia/especialista-analisa-historico-da-sofrenca-a-partir-de-versos-do-feminejo-veja-trechos.ghtml> >. Acesso em 03 de março em 2021.

Intérprete de uma das músicas mais executadas do ano de 2020, “Rita”⁵⁸, Thierry era reconhecido como compositor antes da celebração de sua imagem - caminho similar ao trilhado pela “rainha da *sofrência*”, a cantora Marília Mendonça⁵⁹. Sobre ela, Thierry declara: “Quando crescer quero ser como Marília Mendonça. Como dizem meus amigos, espero ser um dia uma Marília de calças. Um compositor que virou cantor”⁶⁰.

Entre as composições de sucesso do cantor, estão canções sertanejas como *Cem Mil*, interpretada por Gustavo Lima, *Os Anjos Cantam*, de Jorge e Mateus e *Paga de Solteiro Feliz*, parceria de Simone e Simaria com Alok. A primeira canção, interpretada por Gustavo Lima, foi a mais tocada nas rádios do Brasil em 2019, segundo a *Crowley*⁶¹. Nela, é narrada uma suposta ruptura com um amor do passado e a sua superação, que se revela falsa: “*eu tô falando mal de você/ que você nunca soube fazer/ cem mil com quem quiser eu aposto/ se ela bater o dedo eu volto*”, diz o refrão.

O pesquisador André Piunti também sinaliza a influência mercadológica na consolidação da tendência musical. Ele aponta que a Som Livre, gravadora ligada ao grupo Globo⁶², “(...) lançou uma *playlist* de *sofrência*, meio que oficializando o termo dentro do sertanejo. E as pessoas passaram a consumir dessa forma”⁶³. Ainda que seja um apontamento determinista, visto que a criação de uma *playlist* não é suficiente para dar conta do surgimento e popularização da *sofrência* no país, a noção de que a Som Livre se mobilizava em criar

⁵⁸ Mais informações sobre a canção e seu desempenho nas plataformas digitais podem ser vistos nessa matéria disponível em: < <https://www.uol.com.br/splash/colunas/pedro-antunes/2020/11/11/tierry-e-a-historia-do-hit-rita-volta-rita-que-eu-perdo-a-facada.htm> >. Acesso em 12 de abril de 2021.

⁵⁹ Para mais detalhes, consultar capítulos anteriores.

⁶⁰ Disponível em: < <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2020/02/17/como-cracudo-virou-lo-hit-de-tierry-depois-de-mais-de-500-composicoes-para-outros-artistas.ghtml> >. Acesso em 11 de março de 2021.

⁶¹ Empresa que monitora a atividades das rádios. Disponível em: < <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2020/02/17/como-cracudo-virou-lo-hit-de-tierry-depois-de-mais-de-500-composicoes-para-outros-artistas.ghtml> >. Acesso em 11 de março de 2021.

⁶² Em 2021, o grupo Globo anunciou a venda da Som Livre para a Sony Music, pelo valor de 1,4 bi. Para mais detalhes, ver: < <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/mercado/por-que-globo-se-desfez-da-som-livre-em-um-negocio-de-r-14-bilhao-54569> >.

⁶³ Disponível em: < <https://g1.globo.com/sp/campinas-regiao/rodeio-de-jaguariuna/2017/noticia/especialista-analisa-historico-da-sofrenca-a-partir-de-versos-do-feminejo-veja-trechos.ghtml> >. Acesso em 11 de março de 2021.

listas para a escuta do estilo musical aponta os interesses da gravadora em artistas ligados ao gênero. Marília Mendonça, Luan Santana, Gustavo Lima e Jorge e Matheus são exemplos de cantores contratados pela gravadora, a Som Livre.

Partindo da perspectiva psicanalítica, nas palavras de Brasiliense e Seixas (2020), “(...) o sofrimento é a experiência alteritária em que os sujeitos tentam denominar sua dor entendendo a necessidade de partilhar uma experiência com um outro consolador” (p. 30). Mais uma vez, alteridade e interpelação se mostram fundamentais para as dinâmicas da *sofrência*.

Dunker (2015) pontuara que a noção de sofrimento na psicanálise é ancorada em três eixos: o primeiro deles dá conta de que o sofrimento é sustentado por um demanda de reconhecimento. “Nesse sentido, todo sofrimento contém uma demanda de reconhecimento e responde a uma política de identificação. Cada época define politicamente quanto e qual sofrimento pode ser suportado e qual deve ser incluído na esfera do patológico” (DUNKER, 2015, p.); o segundo eixo apontado é de que o sofrimento ganha forma como narrativa, “exprime um processo transformativo que é reconhecido num âmbito da linguagem intermediário entre o discurso e a fala. Entendemos por narrativa o trabalho de linguagem que contorna um objeto, conferindo-lhe uma “estrutura de ficção”” (Idem, 2015, p.). A terceira noção base para o sofrimento em psicanálise é perpassada pelo que se nomeia transativismo, experiência onde há confusão sobre quem seria a vítima e o causador da ação.

Em qualquer uma das perspectivas que se queira adotar sobre o sofrimento, a dor passa de uma dimensão sentimental, individual e subjetiva, para uma esfera comunicativa, mediada pelas canções sertanejas, quando expressada através do sofrimento. “Quebra-se então, a particularidade espacial da dor e se lança na direção do outro em vez de se interiorizar. Cria-se, portanto, uma experiência de transferência como forma de preencher um desamparo” (Brasiliense; Seixas, 2020, p. 30).

Se a dor é inacessível para quem não a sente, o sofrimento cumpre papel de transferência e exposição ao outro, como um possível sintoma.

Cantar e dançar a *sofrência* é, portanto, ao mesmo tempo, a oportunidade da experiência alteritária já citada anteriormente, em que o indivíduo transforma a dor

em sofrimento e partilha essa experiência em busca de acolhimento do outro, e também uma oportunidade de exibir a superação do sofrimento, a vitória do sujeito resiliente que não se abate diante dos fracassos da vida (BRASILIANSE; SEIXAS, 2020, p. 33).

A influência do melodrama na produção cultural latino-americana também pode ser considerada um elemento para o sucesso das narrativas de sofrimento na música. É outra explicação possível para as emoções cantadas em exagero na música sertaneja, uma característica que perpassa também outros gêneros musicais na América Latina. Como aponta Luci Pereira (2016),

(...) na construção dos nacionalismos latino-americanos as identidades se expressaram entre os augúrios da modernidade e das mentalidades tradicionalistas, entre explosões de ira, amargura e delírio amoroso, expressas pelo melodrama (não apenas na música), que ocupou e ocupa ainda hoje um espaço importante nos imaginários nacionais: um espaço histórico de sobrevivência do sentimentalismo e da emotividade (LUCI PEREIRA, 2016, p.25).

Para Jesús Martín-Barbero (1997), o melodrama, que se populariza e assim é denominado principalmente na Inglaterra e na França a partir de 1970, é já em seu princípio voltado para as massas, uma vez que, enquanto tais espetáculos populares seriam carregados de fortes emoções encenadas nas ruas, as elites se reservavam e ocultavam sentimentos, cada vez mais reservados à esfera privada. Nesse sentido, “nasce como ‘espetáculo total’ para um povo que já pode se olhar de corpo inteiro, ‘imponente e trivial, sentencioso e ingênuo, solene e bufão, que inspira terror, extravagâncias e jocosidade’” (Barbero, 1997, p. 158).

A idéia de "espetáculo total" não se restringe no melodrama só ao nível da encenação, está também no plano de sua estrutura dramática. Tendo como eixo central quatro sentimentos básicos - medo, entusiasmo, dor e riso -, a eles correspondem quatro tipos de situações que são ao mesmo tempo sensações - terríveis, excitantes, ternas e burlescas - personificadas ou "vivas" por quatro personagens - o Traidor, o Justiciero, a Vítima e o Bobo - que ao juntar-se realizam a mistura de quatro gêneros: romance de ação, epopéia, tragédia e comédia (BARBERO, 1997, p. 158).

As possíveis influências do melodrama não se limitam aos excessos sentimentais presentes nas canções e performances do sertanejo, apresentados pelo sintoma da *sofrência*. Elas são identificáveis na observação da estrutura de parte das canções. Ainda que as narrativas apresentem todos os exageros do sofrimento, catástrofes, são ao mesmo tempo simples, de modo que tais sentimentos básicos – medo, entusiasmo, dor e riso – estejam recorrentemente expressos através delas: seja nas narrativas do eu-lírico, seja nas performances, e na complementaridade que essas duas dimensões exercem em reciprocidade. Dentre as personagens recorrentes no melodrama, a trajetória da *vítima* “(...) é a heroína: encarnação da inocência e da virtude, quase sempre mulher. Anota Frye que ‘o ethos romântico considera o heroísmo cada vez mais em termos de sofrimento, resignação e paciência (...)’” (BARBERO, 1997, p. 164).

Por isso, oferece também a visão de mais vínculos possíveis com a música sertaneja e a *sofrência*.

Esta mudança na concepção do heroísmo explica em grande parte a proeminência dos personagens femininos nos romances’, quer dizer, na tragédia popular. Essa na qual o dispositivo catártico funciona fazendo recair a desgraça sobre um personagem cuja debilidade reclama o tempo todo proteção - excitando o sentimento protetor no público - mas cuja virtude é uma força que causa admiração e de certo modo tranquiliza (BARBERO, 1997, p. 164).

As descrições do autor acerca do papel da *vítima* no melodrama possibilitam analogias com as performances *feminejas* da *sofrência*: as mulheres são, ao mesmo tempo, vítimas e algozes; injustiçadas, sofrem; mas, em grande parte, demonstram força suficiente para uma resposta triunfante, de redenção, numa espécie de jornada do herói.

Por outro lado, diferentemente do melodrama, na música sertaneja a *vítima* também incorpora o *justiceiro*, “o personagem que, no último momento, salva a vítima e castiga o Traidor (...) o que tem por função desfazer a trama de mal-entendidos e desvelar a impostura permitindo que ‘a verdade resplandeça’” (Barbero, 1997, p. 164).

Não dependendo de um terceiro, um herói *justiceiro*, a figura da mulher nas canções *feminejas* apresenta o elemento que as tornam motivo de debate e de reflexo das discussões e relações de gênero contemporâneas.

Apesar dos aspectos psicanalíticos, históricos, das influências possíveis de outras manifestações musicais e do melodrama na constituição da chamada *sifrência*, os esforços para a compreensão dessas expressões musicais não podem desconsiderar um elemento também central no seu consumo: a ironia. Se o bar era local da dor de cotovelo, o ambiente mais propício, na música sertaneja, para a fruição da *sifrência*, passa a se alocar nas festas com performances ao vivo – e com todas as camadas performáticas, perpassadas pelo consumo de álcool, que este ambiente em particular dispõe a artistas e fãs. Por isso, a festa toma a centralidade do próximo capítulo.

5 FESTA SERTANEJA: CATARSE E CACHAÇA

Olhar para o Sertanejo Universitário ao longo dos anos 2010 é também perceber que o gênero musical é afeito às performances ao vivo. Suas práticas de consumo não se distanciam das de outros gêneros hegemônicos: utiliza-se da Televisão, plataformas de vídeo na Internet, aplicativos de *streaming*, CDs e DVDs (esses, pelo menos na forma física, em decadência). Entretanto, os shows ocupam para produtores e artistas um lugar central na cadeia de rentabilidade⁶⁴. Nesse sentido, a música ao vivo – o show e, pelo menos a partir do ano de 2020, com a pandemia COVID 19, as *lives* – se manifesta como uma ambientação dessas expressões musicais, uma espécie de motor que permite a alimentação de sua engrenagem maior.

Para além da rentabilidade frente aos outros modos de capitalização da música, como venda de CDs e DVDs ou o *streaming* das canções, há ainda outras perspectivas para a compreensão do lugar que o show ocupa para este gênero musical: o consumo presencial e de maneira interligada dos fãs, comunidades de gosto; a exposição simultânea a uma gama de estímulos interativos, com seus modos específicos de audição, canto, contato humano, de dança; bem como o consumo de outros elementos para além da música e da performance, como as bebidas alcólicas.

Potente por natureza, a noção de festa, realizada a partir do show, é sempre uma virtualidade, possibilidade do *vir a ser*, com todas as expectativas, falhas e surpresas que suas dinâmicas abarcam. Das definições (o que seria *a festa*) aos modos de funcionamento (o que *acontece na*), há diversas chaves para adentrar as festas ou o festejo, pelas lentes de diversos campos de pesquisa, tais como a Comunicação, a Antropologia, a Sociologia e a História, para exemplificação da vastidão de abordagens possíveis e particularidades que cada uma delas implica.

⁶⁴ Informações sobre o arrecadamento milionário a partir de shows de música eletrônica podem ser consultados em: < <https://entretenimento.r7.com/musica/em-2019-gusttavo-lima-voltou-ao-topo-do-sertanejo-e-lucrou-alto-26122019> >. Acesso em 20 de abril de 2021.

Ancorado numa Antropologia Filosófica, Sousa Teixeira (2010) apresenta compreensões do que se nomeia por festa ao longo do tempo, bem como os comportamentos e significados que a sua realização imprime em diferentes culturas.

Para Durkheim e os seus discípulos, a festa tem sobretudo uma função libertadora e recreativa, propiciada pelo ajuntamento maciço gerador de exaltação. Na esteira de Rousseau e de Michelet, a festa seria uma produção espontânea da sociedade, uma restauração periódica das fontes do tecido social. Veja-se, por exemplo, a contraposição que Mauss acentua entre o Verão e o Inverno entre os esquimós. No Verão, os esquimós trabalham, têm poucos elos sociais, dispersam-se. No Inverno, juntam-se, reforçam os elos sociais e celebram festas, tornando-se mais densa a vida religiosa (SOUSA TEIXEIRA, 2010, p. 18).

Também há, por parte do autor, interesse entre o funcionamento da festa e o desvelamento de identificações possíveis. Em sua perspectiva, a noção de identidade emerge nesse contexto de maneira fluida. Assim, “(...) entendida na sua relação com a festa, a identidade deixa-se colher mais nos processos comunitários de identificação (uma identidade *in fieri*) do que num modelo estático extrinsecamente proposto (uma identidade *in facto esse*)” (Sousa Teixeira, 2010, p. 17).

Considerando reflexões e antíteses aos conceitos já estabelecidos do que seria uma festa, o autor reflete sobre a organicidade desses rituais e a complexidade de seu funcionamento.

A festa nada tem de caótico, antes exige uma cuidada organização: distribuição das tarefas, distinção dos papéis, hierarquização dos eventos, alinhamento dos momentos, diferenciação das personagens, marcação dos lugares. Além disso, as festas, em rigor, não são desperdício, a não ser para uma tacaña mentalidade utilitarista que, reduzindo a vida à laboriosidade e esta ao lucro, trespasa a essência da actividade humana e do seu poder simbólico (SOUSA TEIXEIRA, 2010, p. 19).

Assim, na compreensão do show de música sertaneja como festa, elenca-se a combinação de fatores para além da escuta musical que não são uma condição, mas recorrências notáveis nos eventos: o show é realizado dentro de um espaço e tempo específicos; onde há sujeitos que nela estão inseridos. Com efeito, há quem seja excluído; que

estes sujeitos compactuam com a distribuição implícita de atividades entre si, para a materialização do evento; que a ocupação dos espaços pode ser disputada por capitais diversos, embora se explicita a disputa econômica (na aquisição de camarote, área *VIP*, pista).

Com esses indicativos, possibilita-se a observação de dinâmicas dos shows de música ao vivo enquanto festas sertanejas, que mais uma vez podem indicar características de um *éthos-sertanejo-universitário*. Uma possibilidade de pensar a festa como lugar de formação e expressão do sertanejo pelas sonoridades, narrativas e corporeidades.

5.1 O show e a expressão de um *éthos-sertanejo*

A festa sertaneja e sua duração dialogam com uma temporalidade. Para Teixeira (2010), a festa emerge como oposto do tempo laboral, de trabalho. Nesse sentido, “o tempo mítico, intemporal, encarna na festa, que é temporal. A festa é um grande símbolo mediador entre tempo e eternidade. O tempo das origens forma unidade com o presente e, neste, com o escatológico” (Sousa Teixeira, 2010, p. 21). Dessa relação, pode-se encontrar uma das razões para a supervalorização do tempo de duração da festa ou, dentro de um linguajar Sertanejo Universitário, o *virote* – quando o festejo é intenso e se estende durante toda a noite, intercalando-se ao dia seguinte.

O tempo de duração de festa sertaneja é um elemento proporcionalmente valorativo, para mais ou para menos, considerando que *dar virote* é símbolo de força, virilidade, mas também de um comprometimento, o de percorrer o evento em sua grandiosidade. Show e festa se interligam, portanto, na noção elaborada por Sousa Teixeira (2010) para a compreensão de como se estrutura um festejo:

A definição de festa comporta os seguintes elementos estruturantes: (i) é uma celebração simbólica de um objecto (evento, homem ou divindade, fenómeno cósmico, etc.) (ii) num tempo consagrado (iii) a actividades colectivas múltiplas e diferenciadas, (iv) com uma função expressiva (SOUSA TEIXEIRA, 2010, p. 26).

É da necessária grandeza da festa sertaneja, seja em tamanho ou em duração, que emerge em sua narrativa mais uma propriedade: a fabulação. “Na narrativa (e toda a festa é uma narrativa) cruzam-se os tempos da ficção (mito, lenda, conto) e da história” (Sousa Teixeira, 2010, p. 22). Nas letras das canções ou nos relatos dos fãs, “*beber até o dia clarear*” e “*dar virote*”⁶⁵ são indicativos de um engajamento em relação a essa paisagem modulada pelo gesto de fruição da música sertaneja. Nesse sentido, a narrativa de que uma festa foi estrondosa, grandiosa, pode estar ligado ao caráter mítico da festa, mas também da potência e do comprometimento do sujeito que nela se insere, na liberdade de exageros de fabulação que são aceitos em sua referência ou autoreferência.

Afastando-se de noções ritualísticas da festa, Roberto Marques (2012) atenta para o funcionamento destes eventos por meio de etnografia. Na proposta de leitura da região do Cariri, Sul do Ceará, a partir do Forró Eletrônico, o antropólogo observa usos possíveis do som em shows com música ao vivo, e destaca pelo menos três apropriações que, no caso que analisa, considera fundamentais: o som “como gramática cotidiana, como fruição estética e como instauradora de paisagens sonoras” (Marques, 2012, p. 257).

A “gramática cotidiana” (Marques, 2012) tem a ver com uma comunicação singular, mas ao mesmo tempo coletiva, dos fãs de um gênero musical. Diz sobre a utilização de uma gramática do corpo em performance, simultânea à performance musical, com dublagens das letras das canções, por exemplo. Tem a ver também com a utilização de um linguajar específico ao meio, um tipo de código criado pelos fãs – de forma consciente ou não – com expressões que dão significado às ações durante as festas, mas que também se espraiam na vida cotidiana dessas pessoas, nos espaços não-festivos.

Se a música possibilita uma gramática comum aos participantes das festas de forró, se tal gramática atinge, por vezes, um sentido de fruição para o público presente nas festas, sua emissão e alcance nos apresentam mais um de seus usos: a ocupação do espaço através da música, a formação de paisagens sonoras nas festas e nas cidades (MARQUES, 2012, p. 260).

⁶⁵ Ver *Vou dar virote*, música de forró eletrônico, interpretada por Wesley Safadão em parceria com o sertanejo Israel Novaes. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=uTiy-im_jRc >. Acesso em 03 de maio de 2021.

A segunda utilização do som apresentada pelo pesquisador está interligada à terceira; diz-nos sobre uma capacidade do som em organizar os sujeitos e objetos na formação de uma “paisagem sonora” (Marques, 2012). Remete à própria cena local do forró eletrônico, com suas configurações singulares e gerais, individuais e coletivas. É na disposição de corpos e objetos (como carros e caixas de som, garrafas de bebida, o palco, a mesa de som, por exemplo), da maneira que se reproduz, se repete, e que também possibilita a realização e uma configuração das festas como tais.

A linguagem como elemento de composição das cenas musicais também foi observada na pesquisa de Soares (2017). Há similaridades entre o que Marques (2012) nomeava “gramática cotidiana” a partir das festas de forró eletrônico e um tipo de vocabulário próprio à música brega recifense, analisada em campo pelo pesquisador de Música e Comunicação. Soares (2017) aponta para expressões que rotulam determinados sujeitos nos ambientes de consumo da música brega na capital, Recife.

Na cultura noturna do brega, a identidade *cafuçu* também é acionada pelos homens frequentadores. Muito embora, assim como a questão da *piriguete*, o *cafuçu* também não seja algo deliberadamente evidenciado. Trata-se de uma conveniência acionada em momentos específicos, sobretudo nos jogos de poder do flerte (SOARES, 2017, p. 108).

Termos como *cafuçu*, *novinha* e *piriguete*, resguardados os problemas que carregam e que também são observados pelo pesquisador, dizem mais que uma rotulação identitária: são modos de ser e estar no ambiente de consumo musical, com os comportamentos que se aguardam e que são atribuídos aos sujeitos que assim são rotulados por *outro*. Nesse sentido, são enunciados que criam modos de reconhecimento e comportamentos esperados.

Ao contrário da ideia de *piriguete*, que já foi legitimada, por exemplo, por uma artista como Ivete Sangalo, o *cafuçu* ainda segue obscuro em sua dinâmica de inserção nas formas de encenação social. Sobretudo porque um homem que seja *cafuçu* dificilmente se assume *cafuçu*. Há um saber implícito e uma permissividade para que seja ‘chamado de’ (Soares, 2017, p. 107).

Nas visitas a campo, o pesquisador observa como essas duas categorizações, *cafuçu* e *piriguete*, têm, também, caráter comportamental, do modo como os sujeitos que assim são rotulados se apresentam e também circulam nos ambientes de música brega no Recife: a *piriguete* é um rótulo atribuído à mulher que se apresenta para o flerte, que não aguarda a ação masculina para demonstrar interesse, enquanto o *cafuçu*, nestes ambientes, é o hibridismo entre um tipo característico de metrossexualidade e, por outro lado, uma precariedade masculina, algo remetente a uma virilidade rústica.

Cafuçu e *piriguete*, que não são exclusividades da cena brega recifense, também remetem a discussões de raça e classe, observada a raridade de rotulação dos homens brancos e de classes sociais elevadas como sujeitos *cafuçus*. Além disso, Soares (2017) observa que há na elaboração do termo uma possível adequação do *cafuzo*, ou seja, a descendência miscigenada de negros e indígenas. Na música sertaneja, podemos localizar outros demarcadores de classe social através de um elemento fundamental para a compreensão dessas cenas de consumo de música ao vivo: o álcool.

A presença e o consumo de álcool nas festas de música brega em Recife foram observados por Thiago Soares, principalmente através de duas chaves: o álcool como capital social, uma marca distintiva, bem como pelo que nomeou “o corpo alcoolizado como performance”. O que poderiam ser detalhes, como o tipo de bebida, bem como a marca de cada uma delas, passam a sinalizar *status*: uma lata ou um balde de cervejas, *whisky* ou *vodka* são, nas cenas do brega recifense, indicativos de poder financeiro e do que o sujeito pode oferecer a quem a ele se agrega.

É possível falar da bebida alcoólica como um mobilizador, um agregador de sujeitos, promovendo enlaces que turvam as relações entre flerte, coleguismo, amizade e sexualidade. Pensar a bebida alcoólica como esse agenciador de proximidades, de formação “em torno” dos sujeitos e grupos, talvez nos ajude a entender os jogos e disposições corporais que se encenam nas formas de estar em ambientes festivos (SOARES, 2012, p. 98).

Em retorno a Marques (2012), também notamos a bebida como um agenciador de relações e de *status* em shows de forró eletrônico. Na descrição de suas experiências em

campo, o pesquisador descreve a utilização da bebida na interação entre amigos e os comportamentos que se desvelam a partir do seu compartilhamento, do beber junto:

Em uma dessas festas encontrei também Alexandre, que, em meio a seus amigos de classe média, compartilhava latinhas de cerveja entre pares, ao mesmo tempo que apresentava disciplinadamente seus conhecidos ao longo de toda a noite, sempre com um sorriso nos lábios, distribuindo suas amigas para dançarem com seus amigos (MARQUES, 2012, p. 253).

O principal evento analisado pelo antropólogo na pesquisa, uma feira agropecuária no sul do estado do Ceará, denominada Expocrato, realiza simultaneamente um festival de shows, e também abriga na programação cantores e duplas da música Sertaneja Universitária⁶⁶. No festival de 2019, o cantor Gustavo Lima gravou o DVD intitulado *O Embaixador in Cariri*⁶⁷. Durante os dias do evento, na parte de shows, dividida entre camarote, área *VIP* e pista, a bebida alcóolica tem função distintiva e, aproveitando os termos de Soares (2017), de agenciadora de proximidades.

Antropólogos e pesquisadores dos Estudos Culturais observaram a importância que comida e bebida têm para diferentes culturas, para os sujeitos que nelas se inserem, as relações entre o que se ingere e as formas que são identificados em contextos específicos. Roberto Da Matta (1986) observara que a “comida não é apenas uma substância alimentar, mas é também um modo, um estilo e um jeito de alimentar-se. E o jeito de comer define não só aquilo que é ingerido, como também aquele que o ingere” (p.56). Kathryn Woodward (2014), diz que a “(...) comida é um meio pelo qual as pessoas podem fazer afirmações sobre si próprias. Ela também pode sugerir mudanças ao longo do tempo bem como entre culturas” (p. 43).

⁶⁶ A última edição do festival, realizada antes da pandemia, foi no ano de 2019. Para maiores informações sobre a programação do evento, ver: < <https://g1.globo.com/ce/ceara/especial-publicitario/multi-entretenimento/noticia/2019/06/27/festival-expocrato-2019-muita-emocao-e-diversao-em-9-dias-de-festa.ghtml> >. Acesso em 06 de maio de 2021.

⁶⁷ Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=XF7jhSPo-Q&list=PL7_rBkfj184Odx84MQO0A-94kFLYyhKC >. Acesso em 3 de junho de 2021.

Woodward (2014) também discorre sobre o uso e os significados da bebida, fazendo diálogo com Mary Douglas (1987):

Seja lá qual for o nível relativo de pobreza ou riqueza, a bebida atua como um marcador de gênero da 'identidade pessoal e das fronteiras da inclusão e da exclusão' (ibid.). Existem proibições que impedem que as mulheres tomem 'bebidas fortes', mas os homens da mesma classe e do mesmo grupo de rendimento são julgados, em contextos particulares (Douglas cita os homens que trabalham nos portos, mas seria possível pensar em muitos outros exemplos), 'de acordo com a maneira correta ou errada como eles carregam sua bebida' (Douglas, 1987, p. 8). (WOODWARD, 2014, p. 49).

Se a partilha do alimento e a disposição dos sujeitos ao seu redor torna-se culturalmente uma cerimônia com inúmeros significados, nestes shows, ligados à feira agropecuária, pode-se enxergar uma analogia para tal comportamento: grupos que se posicionam ao redor das mesas improvisadas para o apoio de bebidas alcólicas, que são centralizadas entre aqueles que são aceitos em diferentes grupos.

Também nota-se a rara organização de grupos que sejam compostos majoritariamente por mulheres nessa forma de ritual – assim, a organização das mesas e dos grupos configura uma entrada para o galanteio e para a amizade, no ato de oferta da bebida a alguém. Há, nessa ação, uma realocação da figura do macho provedor, que se exhibe e serve a bebida como símbolo de poder, pela sua aquisição (que exige o investimento financeiro), posse e compartilhamento.

Por outro lado, a atividade de cantoras no *feminejo*, como Marília Mendonça e Maiara e Maraísa, possibilitam a observação de um fenômeno específico nessas festas. Mulheres que circulam os eventos em grupos, com amigas, não apenas são narradas nas canções, cantadas no palco, tampouco somente dublam as canções que ouvem.

Nesses eventos, acontece mais um acionamento performativo do Sertanejo Universitário. Quando as cantoras enunciam vivências e comportamentos de mulheres nas

canções, elaboram sentenças como “seu copo ela vai virar”⁶⁸ ou “subindo na mesa e virando garrafa”⁶⁹. Com isso, também criam um modo dessas mulheres ocuparem esses espaços e se comportarem enquanto público e fãs da música sertaneja. Dessa forma, mais que uma narração, esses comportamentos são simultaneamente criados, materializados *por* e materializantes *dos* corpos que o executam.

Um exemplo dessas performatividades acontece em *Bebi Liguei*⁷⁰, gravação de Marília Mendonça para o projeto *Todos os Cantos*. Enquanto canta para o público, em show gratuito, Marília também ocupa, em partes da performance, uma mesa de bar, que é colocada em cima do palco. Nele, canta e ingere bebidas alcólicas na companhia de duas mulheres e um homem. Uma pedagogia do *éthos*-sertanejo é simulada no gesto, pela ação, por um comportamento compartilhado, criado simultaneamente à narratividade que se desenrola na canção. Nesse sentido, podemos ver que

a performance musical é parte de atividades práticas privilegiadas que, enquanto condensam significações básicas, constroem identidades através da produção de um efeito imaginário de ter uma identidade “essencial” (que, é claro, é uma ficção) inscrita no corpo (como etnia, raça, região, classe, nacionalidade, gênero ou idade). Assim, a performatividade musical estaria entre os tipos de discursos que, por meio da repetição e de sua inscrição no corpo, têm a capacidade de produzir o que nomeia (VILA, 2014, p. 4)⁷¹.

Soares (2017) pensou o corpo alcoolizado como performance nos ambientes de consumo da música brega, uma mediação que dispõe os corpos a interpelações e gerenciamento de capital erótico:

⁶⁸ Trecho de Festa das Patroas, disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=f2STHdyaDu4> >. Acesso em 23 de junho de 2021.

⁶⁹ *Bebaça*, disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=g8VSOYAnbEM> >. Acesso em 21 de junho de 2021.

⁷⁰ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=2nH7xAMqD2g> >. Acesso em 23 de junho de 2021.

⁷¹ Tradução nossa.

Os corpos alcoolizados numa festa de brega deslizam disponíveis em suas andanças cambaleantes. Parecem acionar a disponibilidade e a interpelação (...) do corpo alcoolizado como uma espécie geradora de capital erótico/ sexual no contexto da cultura da noite. Pensando que os espaços e festas são marcados por disputas em torno de sujeitos que se dirigem ao ato de conquistar o outro, flertar, paquerar, convencer, seduzir, é preciso levar em consideração aquilo que chamamos aqui de capital erótico/ sexual (SOARES, 2017, p. 98-99).

A partir dessas considerações, pode-se notar que, quando se fala em *sofrência*, apesar da possibilidade de remeter-se ao sofrimento como sintoma de dor, para esses grupos, em maior ou menor grau, ela diz mais sobre formas de sociabilidade, de interação, do flerte e do consumo alcóolico. Convidar para a *sofrência* é, em sentido velado, convidar⁷² para um ambiente ou interação que ofereça os elementos aqui levantados, uma vez que o convite à dor não seria, nessas condições, praticável.

A *sofrência*, apesar das narrativas líricas, difere do sofrimento, embora sua emulação seja uma chave para inclusão nos grupos que o valorizam e ressignificam. A sociabilidade disposta nos ambientes dos eventos; a construção histórica e cultural da festa e sua dissociação do tempo de trabalho; as dinâmicas de flerte; a performance vocal dos artistas, desempenhada sob balizas de reconhecimento da comunidade; a ingestão de bebidas alcóolicas e os investimentos performativos de Gênero e Gosto são, portanto, elementos que centralizam o show de música ao vivo como lugar de excelência da fruição e de um éthos-sertanejo.

⁷² Nos instantes que antecedem a transmissão da *live* de Marília Mendonça pelo *Youtube*, exibe-se a seguinte frase: “Chamando todo o rebanho! Nossa live começa em instantes!”. Disponível em : <https://www.youtube.com/watch?v=s-aScZtOfbM> >. Acesso em 27 de junho de 2021.

6 PERFORMATIVIDADES DE GÊNERO E DE GOSTO: UMA PROPOSTA ANALÍTICA

“De forma geral, então, isso sugere que o poder mutável de tais termos marca um tipo de performatividade discursiva que não é uma série independente de atos de fala, mas uma cadeia ritual de ressignificações cuja origem e fim permanecem indefinidos e não definíveis. Nesse sentido, um ‘ato’ não é um acontecimento momentâneo, mas um certo nexo de horizontes temporais, a condensação de uma iterabilidade que ultrapassa o momento que o ocasiona”⁷³.

(Judith Butler)

A partir da abordagem dos conceitos de “performatividade de Gênero” (Butler, 2012) e de “performatividade de Gosto” (Hennion, 2011), as performatividades emergem como uma ferramenta analítica possível. Os corpos, no encontro de performatividades, oferecem-se como lugar de pensamento sobre tais. Como resultantes dos investimentos performativos e com as produções subjetivas que esses movimentos implicam, também desvelam “(...) processos pelos quais a identidade é construída no interior da linguagem e do discurso” (Salih, 2013, p. 21).

Para exemplificar como esses conceitos se encontram e, posteriormente, aplicá-los operacionalmente, uma revisão das ideias dos autores em pontos-chave é relevante. A leitura sobre as perspectivas de funcionamento dessas performatividades de Gênero e Gosto também ajudam na proposição de um terceiro entendimento, resultado das contribuições de ambos.

⁷³ Tradução nossa. No original: “More generally, then, this suggests that the changeable power of such terms marks a kind of discursive performativity that is not a discrete series of speech acts, but a ritual chain of resignifications whose origin and end remain unfixed and unfixable. In this sense, an “act” is not a momentary happening, but a certain nexus of temporal horizons, the condensation of an iterability that exceeds the moment it occasions”.

6.1 A performatividade de Gênero em Butler

Quando escreveu “Problemas de Gênero” (2015), Judith Butler recebeu repercussão por apontar a possibilidade de compreensão do gênero como um processo performativo, pela repetição da linguagem. A produção teve boa recepção em estudos de diferentes áreas de pesquisa, sobretudo nas Ciências Humanas e Sociais. Para a filósofa, “a performatividade deve ser entendida (...) como uma prática reiterativa e citacional por meio da qual o discurso produz os efeitos daquilo que nomeia” (Butler, 2020, p. 21). No desenvolvimento de sua proposição, a autora foi influenciada por contribuições de John L. Austin sobre os “atos de fala performativos”.

Austin havia defendido que algumas sentenças não apenas descrevem situações, mas criam “(...) enunciados que realizam, pela sua própria enunciação, uma ação que gera efeitos” (Haseman, 2015, p. 46-47). Judith Butler formula uma teoria da “performatividade de gênero” a partir da teoria dos atos de fala de Austin, embora não se restrinja a esta. Com a repercussão do trabalho, a filósofa foi questionada por provocar em alguns uma confusão, ao apontar a performance de *drag queens* como possibilidade de subversão da heteronormatividade⁷⁴ e de revelação do gênero como um artifício cultural, performativo.

Parodiando o gênero feminino, *drag queens* exerceriam uma citacionalidade, e estariam expondo que o gênero pode ser compreendido como uma forma de imitação, da repetição de uma repetição. As cobranças ao trabalho da pesquisadora se concentraram em dois blocos: em um, sua teoria era lida como possibilidade de que o gênero possa ser construído deliberadamente, através de performances pontuais, intencionais, livre e voluntariamente. Em outro, foi acusada de não se dedicar à materialidade do corpo, do gênero e do sexo, com abordagem demasiadamente centrada no discurso.

⁷⁴ A heteronormatividade é descrita como a ordem social do presente, onde a normalidade é atribuída à quem é, ou minimamente aparenta, heterossexual. A heterossexualidade compulsória coloca a margem, à abjeção, os corpos que não se adequam às investidas performativas normatizantes.

Após as críticas e diferentes leituras para o mesmo texto, a autora lança “Corpos que importam”⁷⁵ para oferecer respostas, novamente se debruçando sobre o processo de materialização do gênero. Butler reitera que a performatividade é uma repetição estilizada de atos até que eles sejam lidos como naturais, como dados. “A performatividade se baseia na reiteração de normas que são anteriores ao agente e que, sendo permanentemente reiteradas, materializam aquilo que nomeiam” (Miskolci; Pelúcio, 2007, p. 260).

Esses atos não seriam *realizados* ou *criados deliberadamente* por *um* sujeito; o sujeito é que seria produzido através de atos de linguagem reiterados, que o precedem e o excedem. Por exemplo, declarações como *é um menino* ou *é uma menina*, anteriores ao nascimento, poderiam explicar a linguagem como um componente não meramente descritivo, mas produtivo, de um “*vir a ser*” homem ou mulher, dentro de balizas sociais heteronormativas e binárias⁷⁶.

O sujeito não é autor, mas resultado das forças culturais que o levam a se comportar mais próximo ou mais distante das normas que uma análise da linguagem faz aparecer como códigos que modulam as repetições. [...] Para que essas ações tenham êxito é necessário que elas sejam constantemente repetidas e vigiadas (COLLING; ARRUDA; NONATO, 2019, p. 10-11).

Nesse sentido, a linguagem ganha força na possibilidade de materialização de um corpo, de um sujeito (visto que, na formulação da autora, não há sujeito fora do gênero e do discurso). Desse modo, a “(...) construção não é nem um sujeito nem seu ato, mas um processo de reiteração através do qual emergem tanto os ‘sujeitos’ como seus ‘atos’” (Butler, 2020, p. 30). A performatividade não deveria ser lida como um ato deliberado e pontual, como se a partir de uma performatividade de gênero, “(...) o sujeito pudesse, por simples vontade, decifrar e moldar a realidade social e histórica segundo seus desejos individuais” (Miskolci; Pelúcio, 2007, p. 258).

⁷⁵ Publicado em português apenas em 2019, mas originalmente lançado em 1993.

⁷⁶ (Homem-Mulher; Masculino-Feminino; Heterossexual-Homossexual).

Em resposta às críticas de que sua teoria não teria foco na materialidade, e principalmente numa materialidade do corpo, supostamente prévia a qualquer processo performativo de gênero ou do sexo, Butler se posiciona questionando a dualidade entre natureza e cultura, e refuta a possibilidade de existência de uma superfície neutra (o corpo), anterior ao discurso, ao sexo e ao gênero.

A autora “ênfatiza que a ‘natureza’ não é uma superfície passiva, uma página em branco e que não existe um ‘natural’ antes da inteligibilidade” (Colling; Arruda; Nonato, 2019, p. 9). Dessa forma, a referência a um corpo, suposto anterior ao gênero, ou a referência à noção de uma materialidade “natural”, já acresce ao corpo significações calcadas nas normas, possibilidades e limites da linguagem.

Não há forma alguma de entender o ‘gênero’ como um constructo cultural imposto sobre a superfície da matéria, seja ela entendida como ‘o corpo’ ou como seu suposto sexo. Ao contrário, uma vez que o ‘sexo’ em si é entendido em sua normatividade, a materialidade do corpo já não pode ser pensada separadamente da materialização dessa norma regulatória (Butler, 2020, p. 21).

A leitura ou o reconhecimento de um sexo e de um gênero opera de forma simultânea à performatividade, visto que não há reconhecimento ou referência a um corpo que possa ser, em alguma instância, uma situação prévia, neutra. O corpo é sempre um investimento e efeito performativo, marcado por dinâmicas normativas precedentes e excedentes e que possibilitam a emergência do sujeito.

Ao mesmo tempo, a autora sinaliza para a necessidade de não resumir ou reduzir o corpo e o sujeito à linguagem (ou ao discurso, estritamente):

Afirmar que o discurso é formativo não é o mesmo que afirmar que ele origina, causa ou compõe exhaustivamente aquilo que concede; pelo contrário, significa que não há nenhuma referência a um corpo puro que não seja, ao mesmo tempo, uma formação adicional do referido corpo (Butler, 2020, p. 32).

Assim, a performatividade é fundamental para o reconhecimento, uma citacionalidade que é processual e reiterada. Embora não seja um fundante da matéria, é a forma possível de acessá-la e, simultaneamente, produzi-la, tornar-lhe significante. Butler ainda explica como, através das dinâmicas heteronormativas, há exclusão daqueles que não são postos em discurso como corpos válidos (vidas que importam, legíveis e reconhecidas por uma “lei” – “*matter*”⁷⁷), tornando-se abjetos, como os corpos *queer*.

Para Wittig e Beauvoir, portanto, *ser* mulher é *tornar-se* mulher, mas, como esse processo nada tem de fixo, é possível tornar-se um ser que nem a categoria de *homem* nem a de *mulher* descrevem verdadeiramente. Não se trata aqui de androginia e nem de um hipotético “terceiro gênero”, tampouco é questão de uma *transcendência* do binário. Trata-se, ao invés disso, de uma subversão interna, em que o binário tanto é pressuposto como multiplicado, a ponto de não fazer mais sentido (BUTLER, 2015, p. 220).

Há, entretanto, espaço para falhas performativas: essas falhas estão tanto nos sujeitos legíveis, reconhecíveis, já que não há, nunca, uma performatividade de gênero central (um modelo ideal ou ontológico de ser homem ou mulher), bem como os casos onde o poder investido na formulação de um sujeito não funciona de forma “desejada”, adequada às balizas normativas de um contexto sociocultural. O fracasso, nesse caso, expõe tanto as dinâmicas do poder investido no disciplinamento e forma aplicados às “matérias de corpo”, bem como as brechas possíveis e existentes para que estes sejam – disciplina e exercícios de poder – parcialmente burlados. A falha performativa se mostra uma potencialidade, uma possibilidade de resignificação.

A esse ponto, se reconhece que a performatividade é calcada na linguagem e seus atos de fala, materializada através dos corpos, onde o poder performativo é investido e emerge na forma de sujeito. A citacionalidade/ repetição, a falha e a potência de subversão são intrínsecas a esse processo descentralizado, onde não se pode localizar um começo e nem um fim, mas que se pode observar através de conjunturas sociais específicas. Ser ou estar homem ou mulher seriam dados variáveis, tanto em questões de espaço, quanto de tempo. Os corpos

⁷⁷ Em *Corpos que Importam (Bodies That Matter)*, a palavra *matter* é utilizada para diferentes significados.

são, a um só tempo, resultado de investimentos performativos e possibilidade de observação de seu funcionamento.

6.2 A performatividade de Gosto em Hennion

Em “Pragmática do Gosto”, o sociólogo Antoine Hennion (2011) reflete sobre a formação do gosto como uma forma de interação entre o sujeito e o social, ou, parafraseando-o, uma forma de sua ligação com o mundo. Através do que ele conceitua “performances de gosto”, os fãs (referenciados na obra como “amadores”) construiriam e demonstrariam, simultaneamente, sua relação com determinadas expressões musicais.

A ausência de uma tradução do termo performance para o português torna, em certos aspectos, nebulosa a elaboração de Hennion para o tema. O autor transita entre performance e performatividade sem sinalizar claramente alguma mudança de abordagem e de significado entre os dois termos. Lendo sua produção, é sinalizado tratar-se de uma abordagem performativa do gosto, que em alguns aspectos opera em lógica similar à formulação de Butler para “performatividades de gênero”. Essa interpretação pode ser ilustrada quando o próprio pontua que “[...] se pode dizer que o amador escreveu a música tanto quanto a história da música produziu seus amadores. Eles se formaram um ao outro” (Hennion, 2011, p. 263). Acrescenta-se a isso a utilização do filósofo da linguagem, J. Austin, como uma das fundamentações teóricas para a construção e demonstração do pensamento do autor acerca do gosto.

Quando aciona “performance”, Hennion deixa subentendido referir-se a uma forma de desempenho, de processo, ou a utilização do termo performance não estaria alinhado ao que o autor postula. Para uma análise pragmática do gosto, Hennion aponta quatro direcionamentos básicos, uma armação inicial de quatro elementos: “o objeto degustado, o coletivo dos amadores, os dispositivos e condições de degustação, e o corpo que experimenta” (Hennion, 2011, p 264).

Como aqui se aborda música (e o gosto musical), a aplicação dos quatro tópicos do autor pode ser vistas como: um objeto que pode ser lido como a produção musical em si, ou detidamente a música; um coletivo, aqui compreendido como um grupo de fãs que compartilham um mesmo gosto musical, uma comunidade de gosto (como os fã-clubes ou o público-alvo de um gênero musical, por exemplo); os dispositivos e condições de degustação, que podem ser lidos como as mídias ou mesmo os eventos a partir dos quais a música é compartilhada e consumida por sujeitos ou coletivos, como CDs, shows, plataformas digitais, dentre outros, além de condições sócio-econômico-cultural-espaciais, que medeiam o consumo de música; e, finalmente, os fãs ou “amadores”.

Hennion (2011) apresenta o que seria, em seus termos, um “amador”, bem como a atividade que o define enquanto tal. Em seu pensamento, o amador seria o indivíduo que se dedica ao objeto em questão, e aqui à música, e não aqueles que entram em contato com tal objeto sem uma atividade engajada de produção ou de escuta.

Se alguém bebe algo casualmente, enquanto pensa em outra coisa, não é um amador. As coisas belas só se dão àqueles que se dão a elas. Mas se esse alguém se detém por uma fração de segundo que seja e se observa a si próprio enquanto degusta, o gesto se estabelece. De um acontecimento fortuito, isolado, passa-se à continuidade de um interesse, o instante se torna uma ocasião entre outras dentro de um percurso que se baseia nas ocasiões passadas. Essa é a diferença entre gostar e ser ‘amador’, ainda que num grau mínimo (HENNION, 2011, p. 263).

Nesse caso, a atenção dedicada à música, o ato de acompanhar a letra, os arranjos, enfim, seus elementos, estariam mais próximos a um amador que uma escuta ocasional, de passagem. Para ser amador, é necessário que o sujeito que ama (ou degusta) esteja envolvido com aquele objeto de maneira contínua, engajada, embora esse envolvimento possa ser compreendido de diversas maneiras complementares como ouvir música no carro, no telefone celular ou shows, para citar alguns exemplos.

Nessa descrição do que seria o amador e de qual seria sua atividade, podemos perceber o indicativo de pensamento performativo na postulação de Hennion, na forma que o autor descreve a relação entre o amador e o objeto degustado. O pensamento é realimentado ao longo de seu trabalho, em seu esforço de compreensão da materialização conjunta de

objeto-gosto-amador a partir de influências da teoria ator-rede; assim, todos esses elementos humanos e não-humanos são pensados pelo autor de forma conjuntural, associada, em que “(...) os próprios meios que nos damos para apreender o objeto – para instrumentar a escuta que se faz dele, no caso da música – fazem parte dos efeitos que ele pode produzir” (Hennion, 2011, p. 263).

Sendo necessária uma continuidade de interesse em relação ao objeto degustado para a emergência do fã enquanto tal, há necessidade de repetição, de atos estilizados, ainda que com variações, do sujeito que gosta em direção ao objeto degustado. Com base nisso, considera-se que um ato único, deliberado ou performático, não é suficiente para uma estilização que permita a um sujeito ser reconhecido como fã – e, em exercício de classificação, a ausência desse comportamento elimina a possibilidade de tratar-se do que aqui se chama de amador.

Há aí necessidade de aquisição de uma competência, um tipo peculiar de conhecimento e engajamento, como através do ato contínuo de escuta, de dedicação às músicas, do conhecimento de discos, nome de bandas, membros, trajetória, sucessos, fracassos, apenas para ficar em alguns exemplos.

Esse exercício deixa nas entrelinhas a necessidade de uma construção permanente, reiterada através de atos, discursos e demais categorias de linguagem do sujeito enquanto fã. A enunciação *sou um fã de música sertaneja* seria suficiente para *tornar-lhe fã de música sertaneja*? O gosto poderia, então, ser deliberado performaticamente? Se formos – partindo da premissa do autor – livres para gostar de algo, seríamos igualmente livres para gostarmos *daquilo* que gostamos? O gosto pode ser compreendido como uma ação deliberada e consciente? Quais implicações conjunturais (de classe, gênero, raça, sexualidade) podem estar retidas no ato de gostar ou não de um tipo de música?

A questão não é tanto compreender como um corpo “natural” é de fato determinado, adestrado, formado e deformado por seu entorno social. Antes disso, trata-se da coprodução do corpo que gosta e do objeto amado através de uma atividade coletiva e instrumentada (HENNION, 2011, p. 269).

Se há relevância de um “entorno social”, uma atividade “coletiva e instrumentada”, estaríamos todos expostos às mesmas possibilidades de gosto? Somos todos sujeitos ao contato com expressões culturais variáveis e optáveis com base naquilo que nos convém?

A hipótese de que o gosto não poderia ser completamente deliberado como uma *escolha* a gostar de algo é amparada pelos processos de mediação e pelas categorias subjetivas, às quais já nos referimos. Evidências inclusas na formulação de Hennion podem ser apontadas como motivo para essa inclinação. Não se trata de uma estrutura rígida, de causa e efeito entre determinados marcadores identitários (classes sociais, gêneros, sexualidades) e gêneros musicais complementares a estes. Entretanto, podemos ignorar a exposição dos sujeitos em suas classes sociais, identidades de gênero e sexualidades específicas a algumas expressões culturais mais recorrentes em seu contexto social?

Exemplos de que esses elementos valorativos não podem ser entendidos como estruturas rígidas ou dados estão no texto de Santos (2018), que observa como, na cena de música rap, no Brasil, há uma disputa narrativa e valorativa pelo que a música significa, de onde e para onde deveria ser feita. Alguns dos trechos ilustram o que espero sinalizar: “O *hip hopper* Rappin Hood declarou que o rap é ‘uma música de pobre feita para pobre’” (p. 4), “Mano Brown, do Racionais MC’s, afirma que o rap deve ser produzido por moradores da periferia, pois é uma arma” (p. 5), enquanto Emicida declara:

Num primeiro momento, a gente cantava pras [sic] pessoas da favela, que é o berço do rap, onde ele sempre começa. Chegou um momento em que a coisa começou a se ramificar. *A música, ela é livre*, a gente nunca pode cercar a música. Então, hoje, essas pessoas estão misturadas (EMICIDA *in* SANTOS, 2018, p. 7, *grifos da autora*).

Ter consciência de que esses dados valorativos são disputados, construídos e renegociados não os faz menos reais. A possibilidade de localizar no gênero e em suas formas de consumo alguma narrativa dominante e outras dissidentes não é característica limitada ou exclusiva ao *rap*. Sublinha-se que não se trata de estruturas nem determinismos entre marcas identitárias e gêneros musicais, mas, ao mesmo tempo, torna-se fundamental considerar a exposição que determinados gêneros, raças, sexualidades ou classes sociais recebem, bem

como suas possibilidades de identificação e reconhecimento com os valores que neles estão postos.

Com isso, o meio é fundamentalmente um modo de condicionamento ao contato de determinados sujeitos, classes e gêneros com diferentes expressões musicais, e que portanto haverá, sempre, um processo de mediação, embora o exercício inverso, de tentar estruturar e afirmar especificamente quais mediações serão realizadas, quais mediações se darão entre o sujeito que degusta e o objeto degustado, seja uma ação impraticável.

E isso está implicado, também, na complexidade da figura do amator: se consideramos gênero, raça e classe como alguns dos pontos tão fundamentais, não podemos, em contrapartida, superdimensionar uma dessas formas de identificação social em mão de outras, visto que as formas de identificações são complexas, possivelmente contraditórias e não lineares.

O gosto depende dos dispositivos que o fazem surgir, das técnicas de apresentação de si que tanto o objeto quanto o amator sabem desenvolver: comparações, repetições, comentários e discussões, testes, a colocação das próprias preferências à prova, etc (HENNION, 2011, p. 262).

Com isso, a enunciação ou citacionalidade do gosto como um processo, uma reiteratividade, uma repetição – uma “Performatividade do Gosto” – é feita de maneira simultânea, no sentido de ser indissociável, a uma Performatividade do Gênero. Como já busquei evidenciar anteriormente, “identificações estão invariavelmente imbricadas umas nas outras, uma sendo veículo para a outra [...] O que conta como ‘etnia’ enquadra e erotiza a sexualidade, ou pode vir a constituir-se como uma marcação sexual” (Butler, 2019, p. 204).

Desse modo, é consequência, e não apenas possibilidade, a noção de que Performatividades de Gênero e de Gosto sejam trabalhadas de maneira associada, simultaneamente interligadas. A ideia de que é possível uma ação deliberada por uma Performance do Gosto certamente poderia ser vislumbrada como mais palpável que em uma Performatividade de Gênero (onde, aliás, seria impossível); porém, podemos compreender a

materialização do corpo do “amador” de maneira exterior aos valores de uma comunidade, a significados e linguagens que o precedem e o excedem?

Se isso fosse possível, não haveria limites – e decorrente fracasso - no reconhecimento entre os “amadores”, visto que uma estilização objetiva, deliberada e individual retira do sujeito/ “amador”, interpelador, a possibilidade de reconhecer no Outro o gosto por um mesmo objeto cultural?

Na verdade, só posso dizer ‘eu’ na medida em que alguém tenha primeiramente se dirigido a mim e que essa abordagem tenha mobilizado meu lugar no discurso; paradoxalmente, a condição discursiva do reconhecimento social precede e condiciona a formação do sujeito: o reconhecimento não é conferido a um sujeito, mas o reconhecimento é o que o forma como sujeito (BUTLER, 2019, p. 371).

Nesse sentido, a declaração *sou um fã de música sertaneja* seria, potencialmente, uma performatividade. A enunciação a um gosto é, também, uma performatividade, além da percepção de que qualquer esforço de enunciação do *estar* “amador” parte, também, de um lugar engendrado, pela impossibilidade de uma vinculação identitária *adicional*, sem a existência de um corpo já marcado pelo sexo e pelo gênero.

O gosto como trabalho supõe também um engajamento do corpo que degusta. Mesmo aí não há nada de mecânico: esse corpo que degusta não é um dado natural. Ele é o produto da atividade, é um engajamento que vai do treinamento das faculdades – no sentido quase esportivo da expressão – no longo prazo ao caráter ativo da colocação de si próprio em condição no momento de degustar (no momento da performance, para permanecer na imagem esportiva) (HENNION, 2011, p. 262).

Desse modo, evidencia-se a noção de que a performatividade do Gosto constitui-se também enquanto citacionalidade, que envolve a referência e conseqüente sujeição a valores e códigos culturais partilhados e específicos, em diferentes meios (ou gêneros musicais), a recorrente atividade de escuta, a peregrinação aos shows, ao contato com outros fãs de uma mesma expressão musical.

Dito de outra maneira, trata-se de restabelecer a natureza performativa da atividade do gosto ao invés de fazer dela uma “constatação”. Quando alguém diz que gosta de ópera ou de rock – e o que gosta, como gosta, porque etc. – isso já é gostar, e vice-versa. A música é evento e advento, o que significa que ela sai sempre transformada de todo contato com seu público, pois depende inevitavelmente de sua escuta. Degustar não significa assinar sua identidade social, afixar-se uma etiqueta de conformidade a um determinado papel, observar um rito ou ler passivamente, de acordo com sua própria competência, as propriedades “contidas” num produto (HENNION, 2011, p. 260).

Com isso, é notável que o amador esteja mais para um *estar* que um *ser*; *contínuo*, mas *parcial*; *repetido*, mas *rasurado*. Como o próprio autor já afirmara, “o corpo é criado pelo gosto que dele se apodera, mas que ele realiza, por sua vez” (Hennion, 2011, p. 270). Nesse sentido, a performatividade é observada como uma produtividade, através da qual se nota materializações do Gênero e do Gosto.

6.3 Performatividades como analítica

Com base nos casos e teorias levantados até aqui, emerge a necessidade de abordagem conjunta das duas noções performativas, que serão chamadas de *PGs* (“*Pegês*”, Performatividades de Gênero e de Gosto, como neologismo simplificador). Para demonstração de sua aplicação, abordam-se casos da sertanejo-universitária, Marília Mendonça, sem recorte espaço-temporal pré-estabelecido. Partindo do sujeito singular, Mendonça, busca-se apontar a aplicabilidade da analítica de modo plural, através do qual a performatividade age.

Uma característica dessa proposta de utilização das *PGs* enquanto método analítico é a variabilidade possível, se não necessária, de recorte do objeto, em tempo e espaço, sem um necessário olhar tradicional. Isso é justificável pela clareza de que o espaço-tempo da performatividade precede e excede o sujeito e seu coletivo; ou seja, não se assemelha a um tempo orgânico, mas algo que se espria por tradições específicas em gerações diversas. Com isso, a performatividade, em sua dimensão citacional, é ao mesmo tempo herança e legado.

Ainda assim, a parcialidade de abrangência e verificação de uma análise performativa não é exclusividade desse tipo de abordagem. Por outro lado, a suposição de sua fragmentação, da limitação de suas constatações, pelo caráter operacional do próprio fenômeno, é uma situação predisposta e anunciada logo na partida por esse tipo de abordagem.

Como Butler postula, o sujeito “(...) é aquele que se presume ser a pressuposição do agenciamento (...) mas o sujeito é também aquele que está submetido a um conjunto de regras que o precedem” (Butler, 2002, p. 167). Considerando as suas especificidades espaço-temporais, e não as conformando previamente - na tentativa de encaixá-las a tais recortes mais delimitados - pode-se chegar a algum esboço do funcionamento dessas *PGs*, ainda que de maneira sempre incompleta.

Por outro lado, a análise estará sempre virtualmente revisada e acrescida pela leitura crítica de terceiros, assim como a própria performatividade. Com base em características básicas do processo performativo, notados ao longo da pesquisa, apontam-se três operadores analíticos para as *PGs*, fundamentados pela *citacionalidade*, mas também atravessadas pelos elementos da *interpelação*, *os atos de fala* e as *relações de poder*, sendo eles a *repetição*, a *falha* e sua possível *subversão*.

6.3.1 Repetição

“Nenhum termo ou declaração pode funcionar performativamente sem a historicidade acumulada e dissimulada de sua força”.

(Judith Butler).

Para reconhecimento de uma reiteratividade nas *PGs*, apresenta-se relevante algum apanhado daquilo que configura as performances e figura como elemento valorativo de um

gênero ou categoria musical, inclusive no que se refere aos investimentos de uma Performatividade do Gosto.

Butler aponta a relevância de certa genealogia que possa demonstrar como a performatividade faz emergir o sujeito e os seus atos. Nas palavras da autora, “a genealogia não é a história dos eventos, mas a investigação das condições de emergência (*Entstehung*) daquilo que é considerado como história: um momento de emergência, não passa, em última análise, de uma fabricação” (Butler *apud* Salih, 2013, p. 21).

A noção desses elementos e narratividades permite o reconhecimento do residual numa reiteração das temáticas de sofrimento e do álcool em Mendonça. A empolgação pelo descobrimento do novo poderia colocar em risco o reconhecimento de que, de Inezita Barroso, com a *Moda da Pinga*, à voz aguda de cantores do reconhecido Sertanejo Romântico, dos anos 1980, como Xitãozinho & Chororó e Zezé di Camargo & Luciano, existe no gênero musical acionamentos particulares para o neologismo da *sofrência*, de uma maneira a posicionar, ajustar e apresentar um corpo em uma forma reconhecível de performance, uma performance de sofrimento, com a narrativização do consumo de álcool⁷⁸.

Já acionada por cânones do gênero, a performance é reinvocada, com as implicações que essa citacionalidade sugere, pela geração contemporânea. Em paráfrase à Butler, nesses termos, uma performance de *sofrência* que precede o *performer*. Essas temáticas e valores, como demonstrado, se atualizam ao longo dos anos, mas seguem como balizas para o consumo e performances no Sertanejo. Isso está presente nas performances e no reconhecimento da cantora Marília Mendonça, podendo ser visualizado em sua popularidade como a “rainha da sofrência”⁷⁹. Desse modo, nas produções musicais da cantora, vislumbram-se as recorrentes canções melodramáticas, dotadas de um sofrimento encenado, circunscritas pelo álcool e pela desilusão amorosa.

⁷⁸ Ver Marília Mendonça revela sofrimento com vício em álcool e cigarro: < <https://www.diarioonline.com.br/entretenimento/fama/noticia-572356-marilia-mendonca-revela-sofrimento-com-vicio-em-alcool-e-cigarro.html>>.

⁷⁹ O que faz Marília Mendonça, Rainha da Sofrência, a artista mais popular do Brasil: < <https://epoca.globo.com/o-que-faz-de-marilia-mendonca-rainha-da-sofrenca-artista-mais-popular-do-brasil-22880377>>.

A forma como Marília Mendonça é lançada em seu primeiro DVD, cantado sentada ao estilo barzinho, sendo questionada pela preferência de tênis a saltos, pouca maquiagem e roupas que, em comparações a performances anteriores, não seriam femininas o suficiente, mostram-se mais que uma subjetividade particular, mas também um reflexo do performativo do feminino nesse ambiente. É o que se vê na repetição dessas visualidades, gestualidades e também sonoridades na cantora que Marília Mendonça apelida por “gêmea de voz”, Yasmin Santos.

Para além das comparações visuais e vocais, Yasmin reverbera o que antes se estranhava em Marília até mesmo nas letras de suas canções, como quando narra estar sofrendo, dirigindo seu carro a caminho do bar e “ouvindo Marília”, em dueto gravado com a própria Marília Mendonça, ao vivo⁸⁰. Isso mostra que alguns dos estranhamentos em relação às estilizações do feminino em Marília Mendonça tornam-se valorativos no momento em que são incorporados e capitalizados pelo gênero musical como referência a um caso de sucesso: uma novidade (a cantora Yasmin) que oferece uma experiência performática similar a apresentada por uma veterana consagrada (Marília Mendonça).

Ao mesmo tempo, dizer que há uma performatividade que age antes de Mendonça, bem como a referência que se traça entre uma gestualidade da cantora e seus antecessores, como Inezita e Chitãozinho, não serve como uma descrição da cantora mais jovem, muito menos como a constatação de uma cópia aos seus antecessores, o que sugere haver, nessa citacionalidade, a emergência de uma diferença que está numa falha performativa.

6.3.2 Falha

“Eu também enceno o si-mesmo que tento descrever; o ‘eu’ narrativo reconstitui-se a cada momento que é evocado na própria narrativa. Paradoxalmente, essa evocação é um ato performativo e não narrativo, mesmo quando funciona como ponto de apoio para a

⁸⁰ Para, pensa e volta, disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=yZt1Pygk6Rs> >. Acesso em 01 de julho de 2019.

narrativa. (...) Qual parte desse ‘contar’ corresponde a uma ação sobre o outro, uma nova produção do ‘eu’?”.

(Judith Butler)

A falha performativa é uma constante da performatividade. A falha não seria uma ocorrência indesejada, mas o resultado inevitável dos investimentos performativos. Não há um modelo central, um referencial a alcançar; assim, o fracasso é produtor de subjetividades na forma como o sujeito é *materializado no gênero* e no gosto:

Os efeitos das expressões performativas, entendidas como produções discursivas, não se encerram ao término de determinada declaração ou enunciado, a aprovação de uma legislação, o anúncio de um nascimento. O alcance de sua significação não pode ser controlado por aquele que pronuncia ou escreve, uma vez que tais produções não são propriedade de quem as profere. Elas continuam a significar apesar de seus autores e, às vezes, contra suas intenções preciosas (Butler, 2019, p. 394).

Uma falha performativa no caso da cantora foi, inicialmente, a recorrência das observações e questionamentos sobre o seu corpo, seja o sobrepeso ou uma suposta falta de feminilidade. Isso se constata numa matéria intitulada “Invasão feminina na música sertaneja. Marília Mendonça, Maiara e Maraísa estão na linha de frente”:

Estão acabando também com a ditadura da beleza. Marília Mendonça, uma goiana de 22 anos, considerada atualmente a “Rainha da Sofrência” e uma das compositoras que mais arrecadam direitos autorais no Brasil, é a prova de que para fazer sucesso não precisa ser magra — basta ter talento. A menina de Cristianópolis disse não aos consultores de imagem e às pressões da mídia, e não tem vergonha de assumir que é gordinha⁸¹.

⁸¹ Disponível em: < <https://www.jornalopcao.com.br/opcao-cultural/arranjos-sertanejos/invasao-feminina-na-musica-sertaneja-marilia-mendonca-maiara-e-maraisa-estao-na-linha-de-frente-98729/> >. Acesso em 27 de maio de 2021.

Destaca-se o tom bélico do texto (“linha de frente”), inclusive com a consideração do feminino como um intruso que invade a cena musical, além do teor misógino das colocações sobre a cantora – não há, em volta dos cantores masculinos do gênero musical, observações sobre a forma física ou de imagem, em geral. Além disso, acontece nesse momento uma falha performativa observável em pelo menos duas vias: a cantora é deslocada de um ideal de feminilidade, embora que ainda performativamente seja reconhecida como mulher; bem como é enaltecida pela sua postura de autoaceitação e de valorização de corpos que escapem às idealizações.

Há aí uma comparação entre Mendonça e aquilo que se visualiza em outras cantoras do gênero, outras *PGs* contemporâneas ou passadas (como em Inezita Barroso, Paula Fernandes e Sula Miranda, por exemplo), dotadas de expressividades “domesticadas” por um crivo heteronormativo; embora seja justo argumentar que se via em Inezita Barroso algum acionamento do “escracho” que dribla, parcialmente, investimentos disciplinantes. Porém, a ambivalência da falha também pode ser vista em sentido inverso, numa acusação de que a cantora passaria a negar uma corporeidade dissidente ao emagrecer, em segundo momento:

Defensora da autoaceitação e luta contra padrões de beleza, a sertaneja foi criticada pelo emagrecimento e decidiu responder aos julgamentos de seguidores e contou os motivos e os detalhes do processo⁸².

Nesse momento, Marília Mendonça não é mais marcada pela falha de uma feminilidade heteronormativa, mas por uma suposta quebra de coerência em relação à sua postura de “autoaceitação”. O *feminejo*, emergente na Música Sertaneja Universitária, é um elemento contemporâneo à produção de Marília Mendonça; portanto, sua comparação com cantoras reconhecidamente femininas de correntes ou gerações passadas é uma consequência no esforço de seu reconhecimento. Esse esforço emerge em forma de patrulha e tem via dupla,

⁸² Ver em **Perda de Peso de Marília Mendonça gera críticas e cantora expõe quadro de saúde**: < <https://www.vix.com/pt/saude/558675/perda-de-peso-de-marilia-mendonca-gera-criticas-e-cantora-expoe-quadro-de-saude> >.

enquanto instância de normalização: como crítica e também como valorização de expressões linguísticas e corpóreas que a fizeram reconhecida na cena musical sertaneja.

Outro exemplo de falha performativa provém do anúncio de sua gravidez, com a interpretação de que há deslocamento da mulher que performatiza sofrimento e o consumo de álcool, como nas questões levantadas pelos internautas a partir da canção *Todo Mundo Vai Sofrer*⁸³. Nela, Marília recita: “*Quem eu quero não me quer, quem me quer não vou querer. Ninguém vai sofrer sozinho, todo mundo vai sofrer*”. A partir da letra da canção, internautas fizeram um trocadilho:

Marília Mendonça um mês atrás [*sic*]: todo mundo vai sofrer.

Marília Mendonça agora: namorando e grávida⁸⁴.

O texto aqui reproduzido não é original e é facilmente encontrado nas redes sociais, como o *Twitter*. A indignação em forma de *meme* foi replicada por usuários e fãs em plataformas após o anúncio de gravidez pela cantora. Com o fato, houve leituras de que a “porta-voz” do sofrimento se afastaria de um compromisso imaginário, ao mesmo tempo em que se alinhara a uma expressividade heteronormativa – mulher, em um relacionamento monogâmico e heterossexual, mãe.

O seu poder de resistência e rompimento com o conservadorismo e a heteronormatividade é também colocado em questão quando a cantora, após se posicionar contra a campanha do então candidato Jair Bolsonaro, é ameaçada por fãs da música sertaneja e apoiadores do candidato, o que a fez voltar atrás e retirar das redes sociais as suas publicações. A ocasião, a parte de quaisquer intenções da cantora, ilustra alguns dos limites de pertencimento e reconhecimento pelo público do gênero musical, que foi e é também

⁸³ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=ILADw1aretk> >. Acesso em 27 de maio de 2021.

⁸⁴ Disponível em: < <https://twitter.com/dudacamposb/status/1142471012413579264?s=24> >. Acesso em 25 maio de 2021.

fomentado pelo agronegócio e diretamente relacionado aos ruralistas, algo já visto anteriormente.

No ano de 2021, durante a exibição do *reality show Big Brother Brasil*, Marília Mendonça manteve comunicação frequente com os seus seguidores no *Twitter*, inclusive fazendo campanha pela eliminação de alguns participantes. Isso mudou quando um cantor sertanejo, Rodolfo, foi indicado ao “paredão” (nome dado à condição destinada aos participantes que podem ser eliminados pelo público em determinada semana). O cantor, criticado por comentários machistas, racistas e homofóbicos⁸⁵ durante a participação no *reality show*, pautou mensagens de fãs à cantora, que foi cobrada a fazer posicionamento pela permanência ou eliminação do sertanejo na casa. Após a pressão popular, a cantora escreveu em seu perfil oficial:

Amiga de Rodolfo, a sertaneja evitou falar das falas homofóbicas, machistas e racistas do cantor. Agora que ele está no paredão, Marília declarou que não vai se posicionar sobre o assunto. "E só pra responder coletivamente: não... tô bem de boa com a minha vida e meus problemas.. mal tô me posicionando pra pagar as parcelas das minhas contas... tô bem tranquila.. nem gasta energia me enchendo o saco.. quando o problema for comigo, aí vcs me chamam"⁸⁶

A omissão de Marília expôs, por um lado, a abrangência de uma “ética sertaneja”, ao poupar o colega de profissão dos comentários que realizava sobre os outros participantes do programa que vieram a ser eliminados.

A declaração de Marília, como esperado, desagradou aos fãs e seguidores. "Quando o problema é racismo e homofobia tu foge logo né! O que esperar de quem canta sertanejo, tudo igual!", disse um seguidor. “Tudo bem que você tem obrigação nenhuma de se posicionar quando outros pedem. mas é muito cômodo se posicionar só quando convém né? quando o rolê é homofobia, racismo e uma pessoa do gênero,

⁸⁵ Disponível em: < <https://istoe.com.br/rodolfo-do-bbb-21-sera-processado-por-ativista-apos-fala-homofobica-no-reality/> >. Acesso em 20 de maio de 2021.

⁸⁶ Disponível em: < <https://odia.ig.com.br/diversao/bbb/2021/04/6119556-amiga-de-rodolfo-marilia-mendonca-recebe-criticas-apos-paredao-enchendo-o-saco.html> >. Acesso em 27 de maio de 2021.

e não é pra eliminar gente preta, aí não dá. até festinha já fez", completou outro seguidor⁸⁷.

Por outro lado, para alguns seguidores da rede social, o silenciamento da cantora, em comparação a seus posicionamentos anteriores, aparentemente em concordância com sua postura feminista, foi também uma surpresa, uma forma de ruptura.

6.3.3 Subversão

“O propósito aqui não é celebrar certa noção de incoerência, mas apenas destacar que nossa ‘incoerência’ define o modo como somos construídos na relacionalidade: implicados, obrigados, derivados, sustentados por um mundo social além de nós e anterior a nós”.

(Judith Butler)

Toda subversão de *PGs* é resultado de uma falha, um fracasso desses mecanismos reguladores, disciplinares. Por outro lado, nem toda falha desestabiliza ou tem potencial de desestabilizar as *PGs*, ou seja, nem toda *falha* resulta em *subversão*. Dessa forma, a subversão aparece como uma entrada potencial, embora a sua constatação no processo analítico não seja simples. Além disso, para suposição de que há uma subversão performativa, é relevante localizar um sintoma coletivo, não apenas ações – ou performances - individuais.

Um caso exemplar de possível confusão quanto à subversão performativa é visto na música sertaneja universitária pelo nicho *feminejo*. A categorização remete a um movimento que nasce em meio a uma cultura patriarcal e misógina, por meio de ocupações e narratividades de lugares e atividades que não seriam tradicionalmente femininas, como a traição, o consumo de álcool, o controle sobre próprio corpo e independência amorosa e

⁸⁷ Disponível em: < <https://odia.ig.com.br/diversao/bbb/2021/04/6119556-amiga-de-rodolfo-marilia-mendonca-recebe-criticas-apos-paredao-enchendo-o-saco.html> >. Acesso em 27 de maio de 2021.

financeira, expressos em canções sertanejas. Por outro lado, o apontamento de uma fala transfóbica de Marília Mendonça, seguido pelo reconhecimento público e pedido de desculpas sobre a fala pela cantora, desvela discussões acerca do que o nicho de fato engloba, e quais seriam as mulheres e feminilidades reconhecidas ou reconhecíveis no *feminejo*.

Em *live* realizada pelo *Youtube*, Marília Mendonça narrou um caso, em tom jocoso, que acreditava ser uma piada. Ao se referir a uma boate de Goiânia, *Diesel*, a cantora deixou subentendido que não poderia revelar o tipo de público que o frequentava e nem o que lá acontecia. Em complemento, sugeriu que um membro de sua equipe havia beijado, no local, a mulher mais bonita em toda a sua vida, de forma a questionar a verdadeira identificação de gênero de tal mulher e pôr em questão a heterossexualidade do homem envolvido.

Quem é de Goiânia lembra da boate Diesel, que tinha aqui em Goiânia. E aí não vou falar quem e nem vou falar o porquê, vou ficar calada. Quem lembra da boate Diesel, lembra da boate Diesel. Disse... que lá foi o lugar que ele beijou a mulher mais bonita da vida dele. É só isso. O contexto vocês não vão saber⁸⁸.

Após a fala de Marília e risos de colegas, o guitarrista da banda retrucou que “Era mulher mesmo”. Com o ocorrido, pessoas trans e a comunidade LGBTQIA+ passaram a questionar *de quais mulheres* falam as mulheres expoentes do estilo musical⁸⁹. Quais estariam incluídas nas narrativas das canções que são construídas? Além disso, passou-se a questionar o que ele, o nicho, renega e reitera como normatividade: binarismos de gênero e de sexualidade, mais notadamente.

Dessa forma, a suposição de que o *feminejo* pudesse ser uma desestabilização dos binarismos de gênero não se confirma pela inversão ou afirmação atualizada de lugares e atividades que podem ser realizados pela mulher, reconhecidamente a mulher cisgênero e branca. Também indicativo disso, há falas de cantoras no interior do *feminejo*, que defendem

⁸⁸ Disponível em: < <https://hugogloss.uol.com.br/famosos/baphos/marilia-mendonca-e-acusada-de-transfobia-apos-episodio-em-live-e-pede-desculpas-nao-me-justificarej/> >. Acesso em 01 de julho de 2021.

⁸⁹ Disponível em: < <https://portalpopline.com.br/apos-fala-transfobica-de-marilia-mendonca-pepita-pede-ao-publico-atencao-a-quem-voce-esta-consumindo-2/> >. Acesso em 01 de julho de 2021.

não haver necessidade de disputa pela equidade entre mulheres e homens, que se esquivam ou negam a assimilação entre seus nomes e o feminismo, como a cantora Lauana Prado⁹⁰. Isso pode refletir uma parcialidade sobre o que seria essa equidade, como também a falta de olhar para outros gêneros e sexualidades além do binário heterossexual homem-mulher, que poderiam estar inseridos nessa corrente sertaneja.

Nesse sentido, ainda que haja relevância social e representativa da ocupação de mulheres em lugares e narrativas antes negados, o nicho não se espalha de forma não-heteronormativa e não-binária, ficando preso a uma estrutura macro de exclusão de pessoas LGBTQIA+. Com isso, provoca mudanças no Gênero Musical, mas não o impactam a ponto de subverter uma estrutura social anterior e exterior a ele.

⁹⁰ Conforme demonstrado no capítulo 3 desse texto.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso pela genealogia de uma música Sertaneja Universitária possibilitou a revisão de disputas e mitos de origem do gênero musical. Dos consensos, como a influente chegada das violas importadas pelos colonizadores portugueses e reproduzidas pelos locais, à mediação de ritmos específicos que passaram a ser considerados como música caipira, com as investidas curatoriais de Cornélio Pires. Se os ritmos existiam e circulavam nos interiores do Brasil, a rotulação enquanto música caipira os circunscreve enquanto gênero ao mesmo tempo em que consolida o que assim seria reconhecido como tal.

A posterior corrente, dos Românticos, é condenada pelos folcloristas como uma desvirtuação de um gênero supostamente puro, mas que, ao menos pelos registros, foi desde sempre uma mistura e cooptado por certa modernidade desde a sua mediação. A corrente Romântica ainda mostra o começo de uma abertura do Sertanejo às influências de uma música pop enquanto gênero, com indicadores que atravessam desde as estruturas dos shows às corporeidades dos cantores e cantoras.

Essas influências se mantêm no Sertanejo Universitário. Observam-se as estruturas de palcos com jogos pirotécnicos; músicas que incorporam sonoridades eletrônicas; referências a cantores norte-americanos. Há também a composição dos grupos; as parcerias do *feminejo* que emulam *girl bands*; as comparações entre Goiânia e Nashville, Marília Mendonça e Adelle que, descartados o exagero e a jocosidade, fazem sentido em algum grau: seja na centralidade que as localizações representam para cada um dos ritmos (o sertanejo e o *country*), seja nas narrativas de sofrimento ou performance vocal dessas cantoras.

A crise da indústria fonográfica marcaria o final dos Românticos, mas também o início dos Universitários. Se os primeiros se adaptavam à redistribuição do Brasil rural para o urbano e industrial, os segundos atualizariam suas narrativas e sonoridades a partir de uma cultura universitária e das relações mediadas pelo efêmero. As narrativas das canções mostram homens que ostentam, mas que também são vítimas das mulheres que, por sua vez, mostram que também bebem, festejam e traem. Sociabilidades e narrativas que são moduladas nos ambientes dos shows, traduzidas por uma *sofrência* que esvazia o sofrimento e estimula uma autoironia de fruição.

A performatividade sertaneja, observada como materializante do gênero musical nas mediações de ingestão de álcool, festa e *sofrência*, mostra como pode organizar um ethos através da repetição que fabrica corporeidades e gestos característicos, mas também subjetividades, pelas falhas que são inevitáveis ao seu investimento e podem rasurar esses processos, embora eventualmente normatizadas e cooptadas pelo Gênero e Gênero Musical.

A pesquisa se encerra pelos limites impostos pelo espaço e tempo, talvez como um capítulo. O que foi apresentado pode reverberar em reflexões, como a decadência do Sertanejo Universitário em meio à pandemia de Covid-19, o que é, por alguns, atribuída à ausência dos shows ao vivo e, por outros, como uma falta de renovação da música sertaneja.

As *lives*, em sua precariedade em relação aos shows presenciais, também podem render questionamentos acerca das realocações dessas sociabilidades: das interações entre público-público e cantores-público; de uma necessária conformação dos corpos aos espaços de fruição possíveis, realocados para o privado das casas; das manifestações do gosto e o consumo por vias diferentes da incorporação de uma *sofrência* coletiva presencial, mas que se utiliza de outros mecanismos para manifestar-se em conexão.

A noção de brasilidade que atravessa o Sertanejo Universitário também pode ser pensada nas contradições de uma música que fala de cachaça e é conservadora, feminista e misógina, cristã, moralista, mas discursa a traição. Que é reverberada em diversas classes sociais, faixas-etárias, gêneros e sexualidades, enquanto parte desses fruidores necessita de esforço para negociação de suas identificações, muitas vezes não incluídas nas visibilidades do gênero, com as expressões musicais.

Por fim, há possibilidade e necessidade de revisões críticas ao texto apresentado, contextualizado em perspectivas específicas e, portanto, aberto a olhares outros que o atualizem, questionem, sinalizem os seus potenciais e igualmente os seus limites.

REFERÊNCIAS

ALONSO, Gustavo. **Cowboys do asfalto**. Música sertaneja e modernização brasileira. Niteroi: Tese de Doutorado, 2011.

ANTUNES, Edvan. **De Caipira a Universitário**. São Paulo: Matrix, 2012.

BARBERO, Jesús Martin. **Dos Meios às Mediações**: Comunicação, cultura e hegemonia. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

BRASILIENSE, Danielle; SEIXAS, Leonardo. Sofrência em tempos de felicidade: musica sertaneja e os signos da contemporaneidade. **Comunicação & Inovação**, PPGCOM/USCS, v. 21 n. 45, 2020.

BUTLER, Judith. **Excitable speech: a politics of the performative**. Nova York: Routledge, 1997.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**. Feminismo e subversão das identidades. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

_____. **Relatar a si mesmo**. Crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

COLLING, Leandro; ARRUDA, Murilo Souza; NONATO, Murillo Nascimento. Perfechatividades de gênero: a contribuição das fechativas e afeminadas à teoria da performatividade de gênero. **Cad. Pagu**, v.57, 2019.

DAMATTA, Roberto. **O que faz o Brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

DIJCK, José Van. **The Culture of Connectivity**: a critical history of social media. Nova Iorque: Oxford University Press, 2013.

DUNKER, Christian. **Mal-estar, sofrimento e sintoma**. São Paulo: Boitempo, 2015.

FABBRI, Franco. Uma teoria dos gêneros musicais: duas aplicações. Marcio Giacomini Pinho (tradutor), **Revista Vórtex**, Curitiba, v.5, n.3, 2017, p.1-31

FOSTER, Susan Leigh. **Choreographies of Gender**. Chicago Journals, Signs, v. 24, n. 1, p. 1-33, 1998.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1**. A vontade de saber. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2014.

FRITH, S. **“Music and identity”**. In: HALL, S.; GAY, P. du. (Eds.). Questions of cultural identity. London: Sage Publications, 1996.

HALBERSTAM, Jacke. **Gaga Feminism. Sex, Gender, and the end of Normal**. Boston: Beacon Press, 2013.

HASEMAN, Brad. MANIFESTO PELA PESQUISA PERFORMATIVA. Marcello Amalfi (tradutor), **Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP** / organização: Charles Roberto Silva; Daina Felix; Danilo Silveira; Humberto Issao Sueyoshi; Marcello Amalfi; Sofia Boito; Umberto Cerasoli Jr; Victor de Seixas; – São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015.

HENNION, Antoine. **Pragmática do gosto**. Tradução de Frederico Barros. Desigualdades & Diversidade – Revista de Ciências Sociais da PUC, nº 8, jan./jul., Rio, pp. 253-277, 2011.

HOLT, Fabian. **GENRE IN POPULAR MUSIC**. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.

JANOTTI JR, Jeder. Aumenta que isso aí é Rock and Roll – mídia, gênero musical e identidade. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais, 2003.

_____. **À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para análise da música popular massiva**. COMPÓS, v.6, n.2, 2003, p.31-46.

_____. Jeder. **Gêneros Musicais em Ambientações Digitais** [recurso eletrônico]. Belo Horizonte: PPGCOM/UFMG, 2020.

JANOTTI JR, Jeder; ALCANTARA, João. **O Videoclipe na Era Pós-Televisiva**. Curitiba: Ed. Appris, 2018.

_____. **COMO FALAR DE SI MESMO NO VIDEOCLIFE?** A música popular massiva como parte constituinte de um sujeito inacabado. CONTEMPORÂNEA. Revista de Comunicação e Cultura, Salvador: v.14, n.3, 2016.

JANOTTI JR, Jeder; PEREIRA DE SÁ, Simone Pereira de. **Revisitando a Noção de Gênero Musical em Tempos de Cultura Musical Digital**. Galáxia. São Paulo: PUC. n.41, 2019, p. 128-139.

JÁUREGUI, Carlos. Do sertanejo à sofrência: o universo afetivo das canções mais tocadas no rádio brasileiro. **Revista Rádio-Leituras**, Mariana-MG, v. 10, n. 02, pp. 69-90, jul./dez. 2019.

LILTI, Antoine. **A Invenção da Celebridade (1750-1850)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

MARQUES, Roberto. **Objetos não-identificados: deslocamentos e margens na produção musical no Brasil**. Crato: Fundação da Universidade Federal do Cariri – URCA, 2014.

MARQUES, Roberto. Usos do som e instauração de paisagens sonoras nas festas de forró eletrônico. **ILHA**, v. 13, n. 2, p. 249-268, 2012.

MISKOLCI, Richard; PELÚCIO, Larissa. Fora do sujeito e fora do lugar: reflexões sobre performatividade a partir de uma etnografia entre travestis. **DOSSIÊ CORPO, CULTURA E EDUCAÇÃO – Revista Gênero**, Niterói, v. 7, n. 2, p. 257-269, 1. sem. 2007.

PACHECO DE OLIVEIRA, João; ROCHA FREIRE, Carlos Augusto da. **A Presença Indígena na Formação do Brasil**. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade; LACED/Museu Nacional, 2006.

PEREIRA, Simone Luci. Matrizes e mediações das canções românticas na América Latina *in* **Canção romântica: intimidade, mediação e identidade na América Latina**. Org. Martha Tupinambá de Ulhôa e Simone Luci Pereira – Rio de Janeiro: Folio Digital: Letra e Imagem, 2016.

Preciado, Paul B. **Manifiesto contra-sexual** Madrid, Opera Prima, 2002.

_____. Multidões Queer: notas para uma política dos anormais. **Estudos Feministas**. Florianópolis, 19(1): 312, 2011.

PUCCI, M. D. Influência da voz indígena na música brasileira. **Música Popular em Revista**, Campinas, SP, v. 4, n. 2, p. 5–30, 2017. DOI: 10.20396/muspop.v4i2.13051. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/13051>. Acesso em: 1 jul. 2021.

SALIH, S. **Judith Butler e a teoria queer**. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2012.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. Corpo, narcisismo e dor *in* CANTON, Katia. **Corpo, identidade e erotismo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

SANTOS, Daniela Vieira dos. A NOVA CONDIÇÃO DO RAP: A RIMA PARA ALÉM DE UM GÊNERO MUSICAL. **Fábrica de Letras – Laboratório de Edição, Revista Pós-Crítica**, 2021.

SOARES, Thiago. “Ninguém é perfeito e a vida é assim”: a música brega em **Pernambuco**. Recife: Outros Críticos, 2017.

TAYLOR, Diana. **O Arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TEIXEIRA, J. DE S. Festa e identidade. **Comunicação & Cultura**, n. 10, p. 17-33, 1 jun. 2010.

VALENTE PEREIRA, Dulce. **A CONSTRUÇÃO DO FEMININO NO DISCURSO DE DILMA ROUSSEFF**. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, Universidade Estadual do Ceará. Fortaleza, 2013.

VILA, Pablo. **Music and Youth Culture in Latin America**. New York, NY: Oxford University Press, 2014.

VILA, Pablo. Práticas Musicais e Identificações Sociais. **Significação – Revista de Cultura Audiovisual**, ECA/USP, n. 38, 2012.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença. A perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

ZAN, José Roberto. **(DES)TERRITORIALIZAÇÃO E NOVOS HIBRIDISMOS NA MÚSICA SERTANEJA**. Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular.